

باسيليون بابون مالدونادو
العمارة الإسلامية في الأندلس
عمارة القصور

المجلد الثاني
القرن الثاني عشر
عصر المرابطين والموحدين



ترجمة: علي إبراهيم المنوفى

مراجعة: محمد حمزة الحداد

1516

العمارة الإسلامية في الأندلس
عمارة القصور
(المجلد الثاني)

المركز القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1516

- العمارة الإسلامية في الأندلس (عمارة القصور) - (المجلد الثاني)

- باسيليون بابون مالدونادو

- على إبراهيم المنوفى

- محمد حمزة الحداد

- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

Tratado De Arquitectura Hispanomusulmana

Por: Basilio Pavón Maldonado

Copyright @ Basilio Pavón Maldonado

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptecouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

العمارة الإسلامية في الأندلس - عمارة القصور

(القرن الثاني عشر)

عصر المرابطين والموحدين

(المجلد الثاني)

تأليف : باسيليون بابون مالدونادو

ترجمة : على إبراهيم المنوفى

مراجعة : محمد حمزة الحداد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

مالدونادو، باسيليون بابون .
العمارة الإسلامية في الأندلس - عمارة القصور - المجلد الثانى .
تأليف: باسيليون بابون مالدونادو؛ ترجمة: على إبراهيم المنوفى؛
مراجعة: محمد حمزة الحداد.
ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠
٢٧٦ ص : ٢٤ سم .
١- العمارة الإسلامية فى الأندلس.
(أ) المنوفى، على إبراهيم (مترجم).
(ب) الحداد، محمد حمزة (مراجع).
(ج) العنوان.
٧٢٣.٣

رقم الإيداع ٢٠٠٩/٢٤٢٢٤
الترقيم الدولى 1 - 785 - 479 - 977 - 978 I.S.B.N.
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها
فى ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

الفصل الثالث

- القرن الثاني عشر - عصر المرابطين والموحدين 7
- الفن المرابطي 8
 - ١- العقود 10
 - ٢- الزخارف الجصية 12
 - ٣- تيجان الأعمدة خلال القرن الثاني عشر 16
 - ٤- قصرا مرسية وبينو إيرموسو بشاطبة 20
- الفن الموحدى 38
 - ١- الصحن والعقود 40
 - ٢- الزخارف الجصية والوزرات المدهونة 49
 - ٣- قصور "الألكاثار" الإشبيلية 54
 - ٤- البحيرة 70
 - اللوحات والأشكال 73

الفصل الرابع - القرن الثالث عشر

الفن بعد عصر الموحدين: الفن الناصري والفن المدجن

مدخل	103
العمارة الغرناطية	112
١- الغرفة الملكية للقديس دومنجو	112
٢- الزخرفة الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء	144
٣- منزل خيرونس - غرناطة	146
٤- منزل العملاق برندة	149
٥- منزل "أبو مالك" برندة	160

شرق الأندلس

١- القصر الصغير - دير سانتا كلارا بمرسية	162
٢- الزخارف الجصية فى أوندّة (قسطلون)	167

بدايات الفن الطليطلى المدجن

١- دير سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلانكا	176
٢- النصف الثانى من القرن الثالث عشر	189

دير لاس أوليجاس ببرغش

١- مصلى أسونثيون	196
٢- الزخارف الجصية فى صحن دير سان فرناندو	199

- الأشكال واللوحات	215
--------------------------	-----

الفصل الثالث

القرن الثاني عشر

عصر المرابطين والموحدين

بدأ الضعف في عصر ملوك الطوائف مع احتلال ألفونسو السادس طليطلة عام ١٠٨٥م، وقد أسفر هذا عن وصول المرابطين إلى شبه الجزيرة الأيبيرية لوقف الزحف المسيحي، وهم قبيلة إفريقية من أصول بربرية، وسيطر هؤلاء - بقيادة يوسف بن تاشفين - على المغرب وأسسوا مدينة مراكش (١٠٦٢م) واستولوا على قاس، وخلال الفترة من ١٠٩١م حتى ١٠٩٩م أزاحوا المعتمد بن عباد من إشبيلية وهو آخر الملوك الزيريين في غرناطة. وجاء بعده ، على بن يوسف (١١٠٦-١١٤٣م) الذي إليه يرجع الفضل في بناء السور والبوابات الرئيسية لمراكش، وتأسيس الأماكن المسورة بمدينة قرطبة وإشبيلية وغرناطة، وهذا يعني أنه اهتم بتحسين دفاعات هذه المدينة الأخيرة في الوقت الذي تم فيه تشييد باب الرملة، في رأى ليفي بروقنسال، التي ورد ذكرها لأول مرة خلال القرن الثاني عشر. وانتهى عصر المرابطين بوصول الموحدين، وهم قبيلة أخرى من أصول بربرية من منطقة جبال الأطلس، وكان دافعها هو الحماس الديني الشديد وبه سيطرت على المغرب Magrib وبذلك أصبح المغرب والأندلس دولة واحدة لها عاصمتان إحداهما مراكش والأخرى إشبيلية، وامتدت سيطرة هؤلاء على الجزائر وتونس. ثم أخذت قوة هذه المملكة في التزايد بشكل مطرد في عهد المؤمن وأبى يعقوب يوسف (١١٦٢-١١٨٤م) وأبى يوسف يعقوب المنصور (١١٨٤-١١٩٩م) الرجل الذي انتصر على المسيحيين في ألكوس Alarcos، غير أن معركة العقاب، التي خاضها ألفونسو الثامن ضد عبد الله الناصر (١١٩٩-١٢١٣م) عام ١٢١٢م كانت إيذاناً ببدء تدهور حكم الموحدين الذين استطاعوا، بالكاد، أن يحافظوا على نفوذهم في شبه الجزيرة الأيبيرية، حتى فترة متقدمة من القرن الثالث عشر، وتم

إجلالهم من غرناطة ١٢٤٧م، وحلت محلهم الأسرة الناصرية، أى أننا عشنا قرناً كاملاً منذ دخولهم وحتى خروجهم بالكامل من شبه الجزيرة.

الفن المرابطى :

لا يكاد يصلنا شيء من العمارة المرابطية فى شبه الجزيرة، وسبب هذا، الحرب وأحداث أخرى كان لها تأثيرها على العمارة الدينية، لدرجة أنه لم يتبق مسجد واحد يرجع لتلك الفترة، وإذا ما تحدثنا عن المنشآت الحربية والأسوار والبوابات وتحصينات القلاع والضيقات، فإننا نجد أن المادة الخام المستخدمة فى البناء هى نفسها المستخدمة فى بناء التحصينات الموحدية وبالتالي هناك خلط وهناك خطوط افتراضية غير واضحة للفصل بين هذا العصر وذاك، وصاحب هذا ما عليه المصادر العربية من صمت، التى يمكن أن نستقى منها أخبار عمليات هدم وإعادة بناء لأسوار قامت بها هذه الأسرة أو تلك فى حالة المغرب. وقد نسب للمرابطين ما يتعلق بتحصينات مراكش وتازا والأريطة مثل الرباط وتيط وحسن آمرجو Amergo وتاسجيموت (هـ. تراس). وإذا ما رجعنا إلى مصادر عربية لوجدنا النزر اليسير الذى نخلص منه إلى أن أسوار إشبيلية وقرطبة وغرناطة ترجع إلى ذلك العصر، هناك أيضاً البوابة الغرناطية المسماة باب الرملة التى أزيلت خلال القرن التاسع عشر، حيث كان بها نقوش كتابية فى واجهتها الخارجية، وهى بوابة يُنسب بناؤها للناصرى يوسف الأول (ق ١٤) وربما أقيمت فى بداية الأمر خلال القرن الثانى عشر كما سبق القول، وبذلك تتوافر لدينا بعض العناصر المعمارية الغرناطية الموروثة من العصر الناصرى حيث بواباتها ذات العقد الحوى المذهب الذى نجد مثيلاً له فى المسجد الجامع بالجزائر، وسنجات بارزة وغائرة مثل البوابات الموحدية فى كل من الرباط ومراكش، ثم العتب ذو السنجات.

وهذا حالة لا تختلف كثيراً وهي الخاصة بالعمارة المدنية أو عمارة القصور التي تؤثر في إضفاء المزيد من التشابك المرباطي الموحدى الذي لاحظناه في الأسوار ولم تسفر آخر عمليات الحفائر التي جرت في ألكاثار دى إشبيلية عن توضيح مخططات مبانٍ المراحل الخاصة بعصر ملوك الطوائف وعصر المرابطين والموحدين حيث تشابكت الخطوط وتداخلت بالشكل الذي نراها عليه اليوم. ومع هذا يمكن أن نستخلص من كل ذلك العقد الثلاثى الحدى الذى يلفه الطنف، ونستخلص أن مخططات الصحن كانت مستطيلة ولها خطوط تقاطع وبوايك ومجالس ملحقة على الأضلاع الصغرى. كما أن مشكلات تحديد الهوية هذه أو النسبة التاريخية تؤثر أيضاً على تاريخ القبة ذات الأوتار وذات المفتاح من المقرنصات فى صحن الرايات Banderas فى ألكاثار دى إشبيلية حيث يرى تورس بالباس أنها شديدة الشبه بالقبة التي أمام محراب المسجد المرباطى فى تلمسان التي تمت زخرفتها عام ١١٣٦م. وحقيقة الأمر أننا نفتقد وجود الكثير من القصور التي تساعدنا على تقديم وصف شامل لعمارة مقار الإقامة خلال النصف الأول من القرن الثانى عشر، وإذا ما ذهبنا ببصرنا إلى المغرب لوجدنا أطلال قصر الحجر فى مراكش الذى يُنسب بناؤه إلى يوسف بن تاشفين، وهو عبارة عن مساحة مسورة ومربعة وأسوارها وأبراجها مشيدة من الحجر. وقد قام جاك مينو باكتشاف صحن حديقة فى الأرض التي أقيم عليها المسجد الأول خلال عصر الموحدين وهو مسجد الكتبية، ونسب هذا الصحن إلى على بن يوسف الذى بدأ ببناء عام ١١٣٦م ومساحته ٣١، ١٠م × ٨، ٩م وله ضلع صغير به بروز غير منتظم *apaísado* ربما كان مخصصاً لنافورة أو حوض (لوحة مجمعة A٤١) سيراً فى ذلك على الصحن/ الحدائق بكل من مدينة الزهراء والجعفرية (B)، ويلاحظ أن أرضية الأرصفة مدهونة بالمغرة (D) وهذا ما شهدناه فى مونتيريا فى ألكاثار دى إشبيلية، وعلى ذلك يمكننا أن نضع تلك الحديقة الإفريقية على رأس المبانى الملكية اللاحقة مباشرة على بناء "الكاستيخو" بمرسية (C) وبمبنى مسور آخر فى المدينة نفسها، حيث يصنف المبنى الأول على أنه مرباطى فى

رأى جومث مورينو وهـ. تراس، إضافة إلى صحن التقاطع في قصر إشبيلية (D) ، وفي هذا الإطار ترد أمثلة متأخرة (ق١٤) متمثلة في التقاطع الخاص بالقصر المسيحي بقرطبة (E) وبهو السباع بالحمراء (E) والأمر الغريب أن كلا من المخطط F, C بالحمراء لهما المساحة نفسها الخاصة بالحديقة أو الصحن (٣٢ × ١٨-١٩ م) Ga الكاستيخو، B بهو السباع) وهذا موضوع سوف نتناوله لاحقاً عندما ندرس قصر الحمراء. ونذكر أيضاً في هذا الإطار الخاص بعمارة القصور والمنيات منزل شانكا دي ألمرية، فهو منزل يحمل بصمات القرن الثاني عشر التي أشار إليها تورس بالباس والتي تتمثل في وزرات مدهونة وزخارف هندسية مستقيمة الخطوط ومنحنياتها ويرتبط كل ذلك بما تم العثور عليه في قصر مراكش (I) وفي عناصر أخرى أمكن انتشالها من صحن التقاطع وبالتحديد تحت أرضية صحن مونتيريا بقصر إشبيلية وقصر أوربيي Oribe الشرقية بقرطبة (H) ، نعثراً أيضاً على زخرفة مدهونة ذات خطوط هندسية منحنية في وزرات الكاستيخو بمرسية وهو موضوع سوف نتحدث عنه لاحقاً. وربما كانت تتمثل نقطة بداية الزخارف الهندسية المنحنية الخطوط في اللوحات التي تجدها في منبر مسجد الجزائر (شكل ٥، ٢ طبقاً لـ ر. بورويبة).

١- العقود:

إذا ما تحدثنا عن العقود فعلينا أن نلجأ للمساجد الكبرى في الجزائر (١٠٩٧م) وهو مسجد ندروما Nedroma وتلمسان (١١٣٦م) والقرويين بفاس (١١٤٥م) وقبة الباروديين بمراكش (١١٣٨م) (التي هي عبارة عن جزء من مسجد تهدم كان مشيداً في عصر علي بن يوسف في رأي بوريس مسلو، وتعتبر أقدم أثر مرابطي في المغرب)، حيث تلاحظ امتداد ذلك الأسلوب في الكاستيخو بمرسية وكذا في ظواهر أخرى لاحقة في قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وللعقد الحديدي التقليدي ذي

السنجات المزخرفة والمساء في تبادل أولوية في عمارة تلك القصور، وهذا ما نراه في واجهة محراب مسجد تلمسان (شكل ٢، ١، ٤) وفي الكاستيخو، حيث نجد أن العقود في كلتا الحالتين ترجعان إلى مملكتي الطوائف (العقد الكائن في ميدان دل سيكو وعقد منزل نونيث دى أرش في طليطلة وعقد محراب مسجد الجعفرية)، ويمكن أن نضيف إلى ما سبق العقد الحدي الثلاثي في صحن الجص بإشبيلية وكذا عقود أخرى مركبة في واجهة المحراب في مسجد توزور Tozour بتونس، وهي واجهة شيدت عام ١١٩٤م طبقاً لنقش كتابي. نجد أيضاً العقد المفصص في المساجد التي ترجع إلى مراحل زمنية مختلفة وهي قصور عادية أو مشيدة من سنجات مثلما هو الحال في مسجد القرويين (C)، العقد المكون من سنجات فإننا نجد نموذجاً له فيه شيء من التطور في "ساحة الشهداء" بقرطبة (٢) وربما شُيد خلال المرحلة الانتقالية بين المرابطين والموحدين، كما نجده أيضاً في مسجد الجزائر، حيث نرى أنهما عقدان مديبان بين السنجات مثلما شهدنا في قصر الجعفرية. هناك نموذج آخر وهو العقد المفصص المنحني على شكل حدوة مدبية في البلاطة المركزية بمسجد الجزائر (شكل ٤، ٢) حيث نجد أيضاً أن فصوصه متوجة بسعفات لمساء ذات حواف غير واضحة الخطوط، ثم الشريط المزدوج على شكل عقد متعدد الخطوط بين أملس ونبات الأكانتوس وانتقل العقد المدبب من الجعفرية إلى مسجد القرويين ومسجد تنمال (عصر الموحدين) وهو عقد مدبب مكلل بعقود صغيرة ذات فصوص ثلاثة (شكل ٢، ٥) سابقاً في ذلك عقوداً أخرى في منارة مسجد حسان في الرباط الذي شيد في عصر الموحدين، وبالنسبة للعقد الحدي المدبب الذي سيفرض نفسه حاملاً سمات عصر الموحدين والذي يعتبر استمراراً للعقد بوابة بيساس بقرنطة والعقود المرابطية في مراکش ومسجد الجزائر، نجد أننا نراه في قصر واحد فقط هو قصر بينو إيرموسو بشاطبة. وإذا ما نظرنا للعقد المتعدد الخطوط بالجعفرية الذي أصبح أمراً معهوداً في المساجد المغربية (شكل ٤، ٢) وفي قبة الباروديين (شكل ٢، ٦)

فإننا لا نجد له عقوداً مماثلة في الأندلس في مرحلة سابقة على عصر الموحدين. هناك وحدة أخرى هي العمود المربع المشيد من الأجر كبديل للعمود تعتبر سمة من سمات العمارة المرابطية، وكذلك البروز الذي نجده في العقد في نقطة التقائه بالحلية المعمارية المقعرة للحدائد (شكل ٢، ٧). ومن العقود المهمة الأخرى ذلك المسنن Angrelado من فصوص ثلاثة ومزخرف منكب به بسعفات على سنجات محراب مسجد تلمسان (شكل ١٠٢-١) وكأنا نرى تقليداً للعقد الطليطلي في ميدان دل سيكو.

٢- الزخارف الجصية:

العمارة الدينية هي التي ترسم ملامح الطريق في هذا المقام، ومن أمثلة ذلك مسجد تلمسان (شكل ٣، ٢، ١-٣ رسم مارسيه) والقرويين (١)، (٥)، كلاشييه هـ تراس وقبة البارويين (٢)، ويلاحظ أن العناصر الزخرفية النباتية في هذه المباني السابقة هي نفسها التي كانت خلال القرن الحادي عشر مع بعض التطور والبراعة، وتسيطر السعفة المدببة البسيطة ذات الأشكال الأسطوانية بداخلها العنصر الزخرفي الأكثر انتشاراً، ويلاحظ أن هناك معدلاً في وضع الأشكال الأسطوانية أي واحدة كل ورقتين، وكانت خارج السعفة في بداية الأمر كما هو معهود خلال القرن الحادي عشر، ثم أدرجت فيها فيما بعد حيث تتصل بقاعدة السعفة وهذا ما نراه في الزخارف الجصية المرابطية في المورور Mawror (شكل ٤، ١) وحيث يرى جومث مورينو فيها بداية الزخارف الجصية المرابطية. وفيما يتعلق بانتقال ما هو أندلسي إلى مصر نجد أن الزخارف الجصية المرابطية قد انتقلت إلى بعض المساجد القاهرية وهو مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) (شكل ٤، ٣، ٤) طبقاً لكروزويل بالإضافة إلى عنصر آخر انتقلت إلى قصور باليرمو في المرحلة الزمنية نفسها. وتظهر آخر تجلياتها في مسجد توزور (١١٩٤م) وهي المدينة التي كانت أحد محافل الهيمنة

مرابطية حيث كان على رأسها الأشقاء من عائلة بني غنية الذين قدموا من جزر البليار، وتتسم هذه الزخارف الجصية بأهمية قصوى في معرض دراسة تطور الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، كما سوف نرى كل هذا وقد تجلّى في مرسية، وبشكل جزئي في قصر بينو إيرموسو في شاطبة فمن خلال شكلها الذي يبدو أنه يرجع لعصر متأخر يمكن مقارنتها بالزخارف الجصية في توزور والزخارف الجصية في صحن Claustro دير سان فرناندو دي لاس أويلجاس ببرغش (ق ١٣) ودير القديسة كلارا لاريال بطليطلة. وإذا ما أمعنا النظر في التجديدات لبرز لنا وجود الأكانتوس في قبة الباروديين والقرويين ومسجد تلمسان، ويقوم هذا العنصر الزخرفي بوظيفة حشوة للأشرطة الزخرفية والسعفات (شكل ٣، ٢، ٥) وهو نموذج كانت بداية تنفيذه في الجعفرية. وإذا ما نظرنا للزخارف الجصية في المورور وفي الكاستيخو لوجدنا ازدهاراً يعيشه الشريط الزخرفي الضيق ذو الأكانتوس. ويمكننا أن نبرز أكثر الوحدات الزخرفية النباتية شيوعاً في عصر المرابطين، حيث تتمثل في الشكل (٤)، والشكل (٥) من مسجد القرويين، و (٦) مسجد تلمسان، (٧) من منارة مسجد الكتبية، غير أن ما هو جديد في الزخرفة الجصية في عصر المرابطين يتمثل في وجود المقرنصات التي تعتبر من أصول مشرقية، حيث نراها وقد انتشرت بشكل مذهل في قباب المحاريب والبلاطات الرئيسية في المساجد خاصة البلاطة الوسطى.

ويرجع عدم وجود آثار مرابطية في الأندلس، أو خلال النصف الأول من القرن الثاني عشر، اللهم إلا الكاستيخو بمرسية وتلك الزخارف الجصية في المورور الغرناطي، إلى تركّز النشاط الفني في المدن الكبرى في الشمال الإفريقي مثل مراكش وفس وتلمسان والجزائر وهي كلها عواصم للأسر البربرية الحاكمة، كما أنه من غير المستبعد أن يكون هناك سبب آخر لهذه الظاهرة وهو الأزمة الاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها منطقة ما أثناء المرحلة الانتقالية بين أسرة حاكمة وأخرى، ومن أمثلة ذلك المرحلة الانتقالية في نهاية القرن العاشر وبداية الحادي عشر، والمرحلة الخاصة

بنهاية القرنين العاشر وبداية الثالث عشر التي كانت غرناطة مسرحاً لها. غير أن النشاط الفني لم تخب ناره خلال المرحلة الانتقالية المرابطية الموحدية التي استمرت طوال القرن الثاني عشر، ومع هذا كان التشدد وعدم الوعي عند الموحدين السبب في تباطؤ تطور العناصر الجمالية التي كانت سائدة في عهد سابقيهم، واتخذت الفنون توجهات جديدة كان التقشف بطلها، وما يطلق عليه مسمى الفن المرابطي والفن الموحدى لأبد أنهما قد فرضا ماهيتيهما على الطرف الآخر من مضيق جبل طارق، وجاء هذا بعدما تمكن المرابطي علي بن يوسف من توطيد أركان حكمه على مدى ما يقرب من نصف قرن. وهنا نجد أن تورس بالباس يعترف بأن ماهية هذا الفن هي بث الفن الإسباني الإسلامي وفن عصر ملوك الطوائف في منطقة الشمال الإفريقي، ومعنى هذا أن الأمر في نظر هنري تراس عبارة عن "انتصار ثقافي لشعب مهزوم تمكن منه الغازي". ومن جانبه أبرز تورس بالباس أن الفن في عصر المرابطين في المغرب يمكن أن يطلق عليه الفن الأندلسي تحت الحكم المرابطي دون أن تكون هناك قطيعة فنية مع عصر ملوك الطوائف، وليست هناك استمرارية بالمعنى الحرفي للكلمة وإنما ما حدث هو أن الفن المرابطي محصلة فورية ومباشرة لتطور الفن الأندلسي. ومع هذا فثلك الآراء تدخل في صدام مع أمر تحديد الملامح الأسلوبية أو الجمالية لمرحلة تاريخية تتسم بالحيوية كما هو الحال في عصر المرابطين حيث شارك فنانون، قدموا من خارج إطارهم الجغرافي، في الأعمال الفنية، أي أن إسهامات كبار المعلمين يجب ألا أن نعزلها عن سياقها التاريخي لمجرد أنهم لا ينسبون عرقياً للطبقة الحاكمة فهذه وتلك ما هما إلا جزء من جسد فني واحد، ومن هنا نؤيد نظرية هنري تراس التي تتنادى بإبراز دور الأسر الإفريقية التي رعت الفن الأندلسي وبفضلها بلغ هذا الفن شأواً عظيماً في فترات التجلي الفني. وهنا يمكننا أن نتحول أيضاً إلى المرحلة الأولى التي عاشها الفن المدجن القشتالي، فالحكام هم ملوك مسيحيون أميون في باب معرفة الثقافة الإسلامية (العمارة والزخرفة)، أما العرب فهم المحكومون - المدجنون - الذين يحملون موروثة ثقافيا عربيا، وإذا ما نظرنا للفظلة "مدجن" من الزاوية الفنية لوجدنا

أنها تعنى المسلمين الذين ظلوا على أرضهم بعد الغزو المسيحي وتعنى أيضاً وجود عدد من كبار العرفاء المسلمين الذين أخذوا ينتقلون من مكان إلى آخر قدمين من الأندلس وأصبحوا على المسرح القشتالي، ومعنى هذا أن الفن المدجن هو الفن العربى الذى يتم تنفيذه فوق الأراضى التى يحكمها المسيحيون دون تمييز بين العرقيات والعقائد والموطن الذى أتى منه البعض، وما يجب أن نؤكد ههنا ونلح عليه هو أن لا أحد يقلل من أهمية الدور الذى قام به هؤلاء الملوك المرابطون لرعاية الفن العربى، إذ بفضلهم وجدنا الكثير من المنشآت العظيمة. وعندما نتحدث عن القرن الثانى عشر فإن صفة الفن المرابطى أو الموحدى تطلق أيضاً على الأراضى المغربية أيا كن المكان الذى قدم منه الفنانون، فتحديد المكان الذى جاءوا منه ليس إلا إضافة طفيفة للموضوع

ههنا نجد أن منطلقنا بأن التغير السياسى الذى حدث خلال القرون الوسطى فى الأندلس والأراضى الإفريقية لم يحدث تأثيره على الفنانين أو الحرفيين، فالفن الذى يقوم به هؤلاء تنساب مجرياته بمعزل عن الحدود التاريخية، وسار الخط الفنى على المنوال نفسه اللهم إلا فى تلك الظروف والمفاهيم الدينية التى فرضت عليه التقشف فى عصر الموحدين. وههنا نلاحظ أن هذا الخط الفنى المستمر يستعيد ثراه الإيبانى بعد انتهاء القرن الثانى عشر مباشرة، ودليلنا على هذه الاستمرارية الأسلوبية ما نراه من ثراه فى منبر مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٥، ٦) حيث ورد فى بحث لباست Basset وهنرى ترأس أن به نقشاً كتابياً يشير إلى تنفيذه فى قرطبة، وفى نقش كتاب آخر راه سوفاجيه نجد ورود اسم ابن تاشفين وربما تم كسب اسم ابنه على، وهو - أى المنبر - قطعة ظلت خلال عصر الموحدين وأضيفت إليها بعض التفاصيل، نجد فى المنبر أن السعفات المدببة وباقي التزيينات تتسق مع الخط الفنى المعهود فى الورش القرطبية. وكان هذا الخط قد بدأ بمنبر المسجد الجامع فى قرطبة خلال القرن العاشر الميلادى، وانتقلت هذه التفاصيل الفنية إلى الجص خلال القرن الحادى عشر (النصف الأول)

حيث نجدها في ساحة الشهداء بهذه المدينة، ونراها كذلك في المشغولات العاجية والخشبية التي تم تنفيذها في عصر ملوك الطوائف بطليلة، وكذلك بوابات غرفة المقدسات القديمة في دير لاس أويلجاس ببرغش. وحافظ الموحدون كذلك على المنبر في مسجد القرويين وفي مسجد الجزائر (لوحة مجمعة ٥، ٣) حيث يلاحظ أن الجوانب بها زخارف هندسية على النهج السرقسطي في الجعفرية. وقد ألقى هنري ترأس الضوء على الفترة الانتقالية بين المرابطين والموحدين، معتمداً في هذا على المصادر العربية، حيث أمر الحكام الموحدون بطمس الزخارف الجصية الجميلة في مسجد القرويين بفاس والسبب أن المسلمين كانت تلهيهم هذه الزخارف أثناء صلاتهم، غير أن هذه الزخارف المرابطية الثرية ظلت باقية على الجص في أغلب الأحوال وكذلك على المنابر وهذا ما نراه مما خرج من الورش الفنية التي ظلت تعمل على هذا المنوال من الثراء الفني حتى العقود الأخيرة من القرن الثاني عشر، أي أنها كانت بمبعد عن التقشف الفني الموحدى وهذا ما نشهده في المساجد الجديدة في المغرب، كما نراه في المسجد الجامع بإشبيلية بما في ذلك الخيراندا.

٣- تيجان الأعمدة خلال القرن الثاني عشر:

فرض التاج الأملس الذي رأيناه في مبان تعود إلى القرن الحادي عشر نفسه خلال القرن التالي وخاصة خلال عصر الموحدين، وإذا ما كانت هناك حاجة إلى تيجان أعمدة مزخرفة كان يكفي أن نعود إلى ذلك المخزن الضخم في قرطبة الذي يضم العديد من القطع التي ترجع إلى عصر الأمويين، وهذا ما يؤيده وجود تيجان قرطبية تعود إلى نهاية القرن التاسع والقرن العاشر، وهي تيجان أعيد استخدامها في مسجد القرويين، وقام هنري ترأس بدراستها. كما نراها أيضاً في الكتبية وفي مسجد قصبة مراكش، كما نراها في الخيراندا وفي بانكة صحن الجص في قصر إشبيلية، ومن هذا المكان نفسه نجد الكثير من القطع التي ترجع إلى قصور كانت في

تلك النواحي وزالت من الوجود. وعند مقارنة التاج الأملس (القرن الثاني عشر) بتيجان الأعمدة خلال القرن الحادي عشر نجد أن هناك الجديد وبالتحديد فى القطاع السفلى للشكل السبتي حيث نجد الواجهات مرتبطة ببعضها من الناحية السفلى، على شاكلة الأشربة المتموجة، وهى إحدى سمات تيجان الأعمدة خلال عهد الناصريين. ولابد أن هذه القوالب الفنية قد بدأت فى تيجان أعمدة فى غرناطة القرن الحادى عشر حيث يلاحظ أن لها محوراً غائراً فى الواجهات Pencas السفلية وهذا ما نشهده فى تيجان صغيرة فى مسجد القرويين (لوحة مجمعة ٦، ١) وفى تاج آخر فى مسجد الأندلسيين بفاس (٨). وأغلب تيجان الأعمدة هذه فى القرويين ما هى إلا قطع ذوات زخارف غير منتظمة، كما أنها ذات قطاع واحد - مساحة واحدة - (٣)، (٤)، وهناك تيجان أعمدة موحدة فى الرباط منحوتة من الحجر بها هذه التمجوجات (٥)، (٦). وفى إشبيلية نجد تيجان أعمدة ملساء أعيد استخدامها فى صحن الأعلام فى القصر (٥). وكذلك أخرى فى الخيرالدا (٧) وهى كلها تحمل هذا الشكل المتوج بالإضافة إلى زخارف مقعرة bocel حيث تقوم بدور الحلية المعمارية المحدية equino، وقد انتقلت تلك الزخارف إلى تاجين لابد أنهما يرجعان إلى القرن الثاني عشر وأعيد استخدامهما فى "المصلى الذهبى" بقصر تورديسياس المدجن (٩)، وهذان التاجان اللذان هم نموذج لتيجان أعمدة أخرى من الحجارة نُحتت خصيصاً لهذا القصر بهما تلك الواجهات Pencas مقسمة إلى مساحتين ولكن دون الشريط المتوج، مثلها فى ذلك مثل تاج عمود آخر كورنثى تم اكتشافه تحت أرضية كنيسة بيلار فى سرقسطة، وهو تاج درسه جومث مورينو (٩-١) حيث تظهر فيه سعفات ملساء ومذببة ذوات حلقات على الشاكلة المتبعة خلال عصر المرابطين، وقد ظل هذا الصنف من التيجان الملساء محافظاً على سماته فى كل من الجعفرية وألمرية وحمام حارة اليهود فى ميورقة، كما ظل على هذا الوضع فى "الكاستيخو بمرسية (لوحة مجمعة ٦، ١٠-١ و ١-٦، ١)، كذلك نراه فى قطعة تنسب إلى قصر بينو يرموسو Pinohermoso فى شاطبة وتلك القطعة تحمل عناصر زخرفية متطورة جداً

فى الجزء العلوى منها (١١-١)، وهناك بعض تيجان الأعمدة التى أشرنا إليها تشبه التاجين الخاصين بعقد محراب مسجد تلمسان (١١) غير أن هذين الأخيرين بهما بعض التجديد مثل لفائف جديدة *Volutas* مقعرة وكأنها مقابض أوانٍ، وبذلك تسبق بعض التيجان القديمة التى أعيد استخدامها لاحقاً بمنزل ثافرا *Zafra* بقرنطة وفى قصر الحمراء وكذا العقد الذى أضيف إلى الشكل السبتي، والذى نراه أيضاً فى التيجان أرقام ١، ٣، ٤، ٥، ٦، وهو فى ذلك يسير على الإيقاع الفنى المتبع فى تشكيل بعض العقود التى ترجع إلى القرن الحادى عشر فى الجعفرية وطليطة وقرنطة، ومع هذا فالطوق أو العقد الأملس أو المصنفر بحيث يكون جزءاً من السبتي لا نجده كقاعدة عامة سائدة خلال القرن الثانى عشر، وقد ظهر فى الكاستيخو تاج عمود ذو شكل قديم نظراً لوجود الطوق بين واجهة الشكل السبتي وبين الحلية المعمارية المحدبة *equino* (١٠) وهذا ما رأيناه فى أحد تيجان أعمدة 'بانيويلو' بقرنطة. وقد تمكن مارسيه من انتشار تاجى عمود فى مسجد تلمسان، أحدهما به الطوق كجزء منه والآخر به أشكال ثمرة الأناناس بين اللفائف *Volutas* وبين الواجهات العليا *Pencas* وهذا ما نراه فى ٥، ٦ فى الرباط، وهنا نجد أنه يسبق زمنياً تيجان الأعمدة الأكثر قدماً خلال العصر الناصرى وكذا التيجان المصنوعة من الجص فى المعبد اليهودى الطليطلى سانتا ماريا لابلانكا (١٢-١) وإذا ما تناولنا تيجان الأعمدة التى سندرسها فى الفصل التالى والتى ترجع إلى قرنطة لوجدنا هناك بعضها وقد أعيد استخدامه فى المباني التى شيدت فى عصر الناصريين، خلال القرن الرابع عشر. وهذا يجب أن يتم إدراجها فى القائمة التى نحن بصددتها والتى ترجع إلى لقرن الثانى عشر، وتلك التيجان ربما كانت من مباني شيدت خلال عصر المرابطين فى فترة متأخرة أو من مباني شيدت خلال عصر الموحدين، زالت من الوجود. ومن جانبهما سلط كل من جومث مورينو وهنرى تراس الضوء على تاج عمود يوجد فى مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ٦-١، ٢) حيث يلاحظ أنه يختلف عن تيجان الأعمدة المساء

فى أنه يحمل البصمات الزخرفية لعصر الخلافة إذ يكثُر الأكانتوس والحلية المعمارية المحدبة equino المزخرفة بالنقوش الكتابية مثلما هو الحال فى أحد تيجان الأعمدة فى الجعفرية، غير أنه يتسم بالملاسة فى الطوق والصفيرة. وربما كان ذلك التاج مرابطاً أعيد استخدامه. وهناك الجديد فى تيجان الأعمدة التى تعود إلى النصف الثانى من القرن الثانى عشر ويتمثل ذلك فى أن الشكل السبتيّ المستدير للقطاع العلوى للتاج الذى يمكن القول بأنه على شكل متوازٍ Paralelepipedo (١١، ٦، ٥) - ١١ - (١) وشكل ١٦-١، ٤، ٥-١، إنما هو بمثابة إرھاصة لما سيكون عليه تاج العمود الناصرى. وبالنسبة لتيجان الأعمدة الملساء فى كل من الكتبية وبوابات الرباط نجد أن القطاع العلوى منها، بما فى ذلك اللفاف، مزخرف بسعفات ذات أسلوب متكامل على شاكلة ما نراه فى الزخارف الجصية الموحدة، أى أن شكل تاج العمود الكلاسيكى فقد ملامحه وربما يقول البعض إن هذه السعفات نفسها هى على شكل تاج العمود، وهذا ما فسرهُ هنرى ترأس بأنه تداخل حميم بين الزخرفة والعمارة وإذا ما لاحظنا السعفات الجصية فى كل من الكتبية (تيجان الأعمدة) وفى بعض تيجان أعمدة مسجد تنمال (لوحة مجمعة ١٦-١، ٣) يلاحظ أن السعفات وكذلك الواجهات Pencas بها حيزون مثل تلك التى فى السعفات التى نجدها فى زخرفة الحوائط، وإضافة إلى تاج العمود المشار إليه فى تنمال نجد سعفات مدببة بها حلقات سبق أن شهدناها عندما تحدثنا عن التاج السرقسطى (لوحة مجمعة ٦، ٩-١)، وإلى جانب هذا العقد الصغير من تيجان الأعمدة خلال القرن الثانى عشر يمكن أن نضيف تاجاً آخر موجوداً الآن فى متحف جيرونا (شكل ٦، ١٢) وهو تاج درسه تيسار إى. دوبلير، وهو عبارة عن قطعة ملساء من الرخام ماعدا منطقة الحلية المحدبة equino، كما أنه تاج مركب وهذا يخالف كافة القواعد المتبعة وخاصة بالنسبة للفترة الزمنية التى نحن بصدد الحديث عنها، وبه بعض رؤوس الأفيال التى تقوم بدور اللفاف التى تستلهم، ولو من بعيد، بعض اللغات ذات الأشكال الحيوانية لتيجان أعمدة فى منية الرومانية بقرطبة.

٤- قصر مرسية، وبينو إيرموسو بشاطبة : Pinohermoso

مرسية :

من المؤكد أن هذه المدينة التي أسسها عبد الرحمن الثاني تعرضت لتغييرات كبيرة طوال القرن الثاني عشر، حيث جرى إدخال توسعة على المدينة (المسورة) حتى شواطئ نهر شقورة وجرى بناء مساكن وقصور أخذت تكشف اللثام عنها الحفائر التي جرت في العصر الحاضر والتي بدأها نابارو بلاثون. وإذا ما تحدثنا عن الفن العربي خلال القرن الثاني عشر في مرسية لأمكن القول بأن "الكاستيخو" هو تجسيد له (لوحة مجمعة ٧، ١، ٢، ٣) وهو عبارة عن مبنى يقوم بدور الحصن ومقر الإقامة عند بوابات مرسية ويقع على بعد ٤٠٠ متر من حصن مونتي أجودو Monteagudo (ع) حيث نلاحظ وجود أطلال على هذه الصخرة المرتفعة. وقد ورد ذكر هذا الحصن عام ١٠٧٨-١٠٧٩م في كتاب "الحلة السيرة" لابن الأبار، وفي فقرة عند ابن الخطيب في معرض الحديث عن ابن مردنيس. ويلاحظ أن طريقة البناء في كل من الكاستيخو وحصن مونتي أجودو واحدة مماثلة للأرغنية ومن هنا لا يخالفنا الشك في أنها ترجع إلى عصر المرابطين، وهي الطابية الخرسانية المصحوبة بكثير من قطع الحجارة الصغيرة، وقلة فتحات تثبيت السقالات mequinas، وتدرج الوزرات فوق الأساسات وقد وجد تورس بالباس أن منطق الأمور يقول بأن من شيد هذا القصر الحصن "الكاستيخو" هو القائد محمد بن مردنيس، الملك الذئب، عند المسيحيين، وعدو الموحدين، وكان هذا الحاكم من الأوفياء للمرابطين فأقام مملكة له تضم أهم المدن في شرق الأندلس (١١٤٧-١١٧٢م). وسيراً على ما يقول به إميليو جارتيا جومث فإن ذلك القصر ورد ذكره في بعض أبيات الشاعر أبي الحسن حازم القرطاجني (خلال القرن الثالث عشر) في قصيدته المعنونة "القصيدة المنصورة". ويشير جومث مورينو إلى أن هذا الحاكم أرسل جيشاً إلى غرناطة لإنقاذها من أيدي الموحدين الذين لجؤوا إلى القسبة القديمة. وفي رواية ابن الخطيب نجد أن هذا الملك المتوحد أمر ببناء مبانٍ

جديدة مهمة في مرسية، ومن خلال حوايات ابن صاحب الصلاة نعرف أن هلالاً ابنه كان ضيفاً على الموحدين في إشبيلية حيث استقبلوه في قصر يرجع إلى القرن الحادي عشر، وكان ضمن مبانٍ "القصر" التي تم ترميمها لاستقبال الزوار من الملوك.

جرت الحفائر الأولية في "الكاستيخو" عام ١٩٢٤-١٩٢٥، على يد أندرس سوبيخانو حيث قام بإعداد أول مخطط لهذا القصر، وتلاه في ذلك مخطط آخر نشره جومث مورينو، ومن خلال هذا المخطط الأخير الذي يضم تعديلات أدخلها نابارو بلاثون (لوحة مجمعة ٧، ٣) نجد أنه عبارة عن مخطط مستطيل أو شبه ذلك *apaisado*، شكله الخارجي كأنه حصن حيث يلاحظ أن أماكن الإقامة به هي على شكل أبراج - كبيرة أو صغيرة - كما أن الأبراج القائمة في الأركان تشكل زاوية وهذا نموذج نراه في مخطط الحصن المجاور وهو حصن مونتي أجوبو وفي حصن أنتور *Anzur* بقرطبة وكذلك في أخرى مماثلة، وعلى ذلك كان مبنى حربيا وسكنيا وهذه وظائف ورثها الناصريون في المبانٍ التي شيدها في غرناطة، إنه عبارة عن منزل ربض. له دفاعاته وأسواره كأنها على شاكلة البريكانات الأمامية، مثلما هو الحال في حصن بتريل *Petrel* في أليكانتي. ويمكن أن نشاهد مثل هذا النموذج خارج أسوار طليطلة، أي في حصن جالبانا، حيث يلاحظ أن مخططة يخلو من الأبراج لكنه على شكل مستطيل، كما نلاحظه في قصر زيزة *Ziza* في باليرمو (ق ١٢) مصحوباً بأبراج بارزة بعض الشيء نحو الخارج. ولا تنتهي هنا أوجه الشبه بين ما هو ملكي وما هو دفاعي، وهنا يمكن أن نذكر حصن سان روموالدو *Romualdo* في جزيرة سان فرناندو بقادش (لوحة مجمعة C٧) وهو قصر جرى نقاش كثير حول أصوله التاريخية ووظيفته، فربما كان رباطاً موحدياً، وهناك حصن شيدته شيرا *Chera* البلنسي (لوحة مجمعة ٧، d)، وربما كان وجه الشبه الذي نجده في مخطط حصن سان ماركوس في ميناء سانتا ماريا (قادش) مجرد صدفة (لوحة مجمعة ٧، B) أضف إلى ذلك مخطط حصن تريانا الإشبيلي وحصون أخرى في وبلبة. وعودة إلى

مخطط الكاستيخو نجد أن مارسية ربطه بقصر الزيري في أشير Achir ، بالجزائر (ق ١٠) وهو القصر الذي درسه كل من جولفن و أ. ليزن (لوحة مجمعة ٧، A)، ومخططه يكاد يكون مستطيلاً وله صحن كبير ووحدات معمارية داخلية مكررة على شكل أبراج إذا ما شهدناها من الخارج، كما يظهر هنا أيضاً الشكل المعمرى على حرف الـ T المقلوب أو ما هو الصالة والردهة التي شهدناها في قصر المعتصم بقصبة ألمرية، حيث نجدها مكررة في وحدات متماثلة في الكاستيخو. وهنا يمكن القول بأن القصر الجزائري كان منفلقاً ومستقلأً، ونظراً لطبيعة التحول والتغيرات التي تطرأ على الأشكال المعمارية بين المشرق والمغرب فإننا نرى أصداء ذلك في قبة بني حماد حيث نجد حرف الـ T المقلوب، كما نجده في قصور صقلية وربما في حلقات أخرى من مبانٍ فقدنا أثرها.

يشغل الشكل المستطيل مخططات الكاستيخو حيث نجد الصحن الحديقة بتقاطعاته وأكشاكه أو سراياه البارزة نحو الداخل عند الأضلاع الصغرى، وربما كانت على شكل حمامات سباحة صغيرة. ويلاحظ أن المبنى بكامله محاط بأرصعة صاعدة ومعديات فوق الأحواض الأربعة التي تتخفّض، عن المستوى العادي بما يزيد على متر. كما أن الأبعاد الداخلية هي ٢٣ × ١٨-١٩م وقد شهدت ذلك في الصحن ذات التقاطعات في إشبيلية وفي بهو السبحة - عرناطة، وكلها تتوافق مع نمط قياسى من الصحن يرجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وهذا ما نراه أحياناً، ومن أمثلة ذلك الحمراء حيث نجد الأبعاد نفسها مستخدمة خلال قرون لاحقة، وكان الانتقال من غرفة إلى أخرى (وهي كلها غرف صغيرة) يخضع لرقابة مشددة الأمر الذى يذكرنا بالدهاليز والممرات في مدينة الزهراء (قصر أو مجلس الأمير هشام). وتتسم كافة الغرف الموجودة على الأضلاع الصغرى للشكل المستطيل بأنها على شكل حرف T المقلوب (الصالة والردهة) وأنها على شكل مستطيل دقيق الأبعاد، ويلاحظ أن الردهة تقوم بدور البانكة المغلقة ذات العقود الثلاثة المتساوية الأبعاد التي

نجدها في القصور الإشبيلية التي أشرنا إليها. وربما كان الصحن المستطيل ذو الحديقة والمزود بالأكشاك أو البرك عند أضلاعها الصغيرة أحد العناصر المعمارية المألوفة في مرسية القرن الثاني عشر، وهذا ما نستخلصه من الحفائر التي جرت في القطاع الخاص بسان نيكولاس (لوحة مجمعة ٧، ٤ طبقاً لبلاتون نابار) وربما كان هناك آخر موجود في "القصر الصغير" بدير القديسة كلارا، وبالنسبة لمواد البناء نلاحظ أن السمة التي سادت في الكاستيخو هي الطابية الخرسانية في أسوار مرسية وفي حصن مونتي أجودو، ويلاحظ وجود نتوءات Zarpas في الجزء السفلي داخل بعض الغرف التي جرت عليها تعديلات. وإذا ما تحدثنا عن تاريخ إنشاء حصن "الكستيجو" لوجدنا أن بدايته عند آل مردينيس (١١٤٧-١١٧٢م) طبقاً لافتراض تحدث به تورس بالباس، غير أن تيجان الأعمدة التي تم انتشالها في المكان ومعها الزخارف الجصية والوزرات المدهونة تتوافق بشكل أكبر مع سنوات سبقت هذا العهد، أي خلال الثلث الأول من القرن الثاني عشر في نظر كل من جومث مورينو وهنري تراس، وهنا يمكن القول بأنه عبارة عن مقر إقامة يعود إلى عصر المرابطين أعيد استخدامه أو تأهيله على يد آل مردينيس. وهنا نتساءل: أليست تلك الحالة مشابهة لتلك الحالات التي استولى فيها الموحدون على المساجد والمناظر المرابطية؟ ومن له اليوم أن يؤكد لنا بما لا يدع مجالاً للشك أن مخططات القصور في قصر إشبيلية ترجع إلى عصر ملوك الطوائف أو عصر المرابطين أو الموحدين؟ هناك دراسات تشير إلى أن الملك الموحدى المنصور عاش أثناء فترة إقامته في مدينة توزور Tozeur التونسية في قصر كان قائماً هناك، ولا شك أن هذا القصر يرجع إلى عصر المرابطين، واحترم أسلوب البناء نفسه الذي كان عليه الجامع أيضاً، وأخذ بما ورد في الحوليات العربية فإن العديد من مقار الإقامة التي كانت قائمة في غرناطة سيطر عليها بعد ذلك السلاطين الناصريون. ومن الطبيعي أن ذلك الانتقال السريع من عصر المرابطين إلى عصر الموحدين يستلزم بالضرورة كافة أنواع الإفادة من المبانٍ أو إعادة استخدامها وبالتالي يصعب على الدارسين كثيراً التتبع الدقيق لمفردات القاموس الفني الخاص بالزخرفة الجصية ودهان الوزرات.

ترتبط الزخارف الجصية في الكاستيخو بتلك الأندلسية الماثلة التي ترجع إلى عصر المرابطين، في غرناطة والمساجد المغربية وكذلك بالمنازل الكبيرة في مرسية، ومن ملامح الارتباط والاتصال ما نجده في جزازات بنيقات *albanegas* العقود والسنجات (لوحة مجمعة ٨، ٢، ٣، ٤ و ٩، ١، ١-١)، وفي مرسية نفسها ما نجده من أطلال تنسب إلى دار "Sugra" من خلال بحث نشره نابارو بلاثون (لوحة مجمعة ٨، ٥) الذي يقع في دائرة دير سانتا كلارا، وقد سار الباحث على هذا فيما يتعلق بالزخارف الجصية في الكاستيخو موافقاً نظرية تورس بالباس، حيث ترجع الزخارف الجصية في الكاستيخو إلى الربع الثالث من القرن الثاني عشر، أي أثناء حكم آل مردنيس. ويشير الرسم ١-١ الخاص بالشكل ٩ إلى البنيقات والسنج التي جرى جمعها في دائرة جصية واحدة، وكذلك العقد ذو المنكب تصف الأسطواني، على ما يبدو، وبه سنجات ملساء ومزخرفة في وضع تبادل في نراه في مبانٍ ترجع إلى القرن الحادي عشر (عقود منازل طليطلية) وفي عقد المحراب بمسجد تلمسان (لوحة مجمعة ٩، ٢-١) والزخارف المتضمنة لسعفات مدببة وأشكال أسطوانية على شاكلة لماورور بغرناطة وفي المساجد المغربية، وفيها جميعها نرى زهرات من أربع بتلات ضيفت إلى الساق، وتكررت كذلك مع السعفات المدببة في البنيقة الملونة بالزخارف النباتية من اللفائف المنبثقة عن الغصن المركزي أو شجرة الحياة متأخية بذلك مع الزخارف الجصية في القرويين (لوحة مجمعة ٩، ٨) وفي مسجد تلمسان، ويوجد في حافة البنيقة شريط صغير من سلسلة طويلة الحلقات المتداخلة في بعضها بواسطة عقدة أو أكثر، وهذا النمط يظهر لأول مرة في الزخارف الطليطلية الجصية خلال القرن الحادي عشر، ثم يليها ما نجده في مسجد القرويين ومسجد تلمسان (لوحة مجمعة ٢، ٣). هناك جزازة أخرى من حصن الكاستيخو (لوحة مجمعة ٨، ٣) تحمل السلسلة نفسها وشريطاً ضيقاً ونبات الأكانتوس وهو الذي نجده في قبة الباروديين (لوحة مجمعة ٣، ٢) ومساجد الجزائر ومسجد تلمسان ومسجد القرويين وفي

الزخارف الجصية فى "الماورور" (لوحة مجمعة ١٤، ١). وفيما يتعلق بذلك الجزء المسمى *as-sugra* من مرسية (لوحة مجمعة ٨، ٥) نلاحظ السعفات المدببة نفسها مصحوبة بالأشكال الأسطوانية التى نجدتها فى الكاستيخو، كما تظهر فى الزخارف الجصية ذات التجاعيد أو الخطاطيف فى القصور التى ترجع إلى القرن الحادى عشر وفى الزخارف الجصية فى مسجد تلمسان وفى الماورور بغرناطة، كما نجده فى جزارة أخرى وهى عبارة عن كابولى ذى هيئة متقادمة (لوحة مجمعة ٥، ٢) وربما كانت مقدمة لكوابيل بوابات أسوار الرباط (لوحة مجمعة ١٦، ٤، ٥) وبوابة 'باب الرمة' بغرناطة (لوحة مجمعة ١٦، ٦). وفى الشكل رقم ٥ حرف A نسلط الضوء على زخرفة نباتية فى تلك الجزارة التى وجدناها فى مرسية (٢) وفى قطعة مماثلة لتلك التى تحمل الحرف B التى ترجع إلى عصر المرابطين، فى مراكش، وربما كانت القطع السابقة عليها التى تحمل حرف C والتى تم انتشارها من عضادة خلافة فى بلدة باينا *Baena*، وربما يرجع تاريخها إلى نهاية القرن العاشر. ونواصل حديثنا عن القطعة المذكورة لنلفت الانتباه إلى ذلك الشريط العلوى المكون من أشكال أسطوانية وحببات لولوز فى تبادل مع حببات أصغر *Ova*، وكذلك وجود الشكل الأسطوانى لكل واحدة من هذه، وهذه الزخرفة مشتقة من تلك التى يطلق عليها الخز *Contario* التى توجد فى تيجان الأعمدة لعصر الخلافة وفى تيجان أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر غير أنها مرسومة مثل تلك التى نراها فى ذلك الشريط من مرسية، كما يبرز فى الوقت ذاته ذلك الشريط من الزخرفة النباتية عن منحنى الحلية المعمارية المقعرة *nacela* وهذا يذكرنا بأثلة كثيرة مشابهة فى قرطبة فى نهاية القرن العاشر (لوحة مجمعة ٥، d) ونختم حديثنا فى هذا السياق بالقول بأن تلك القطعة من الجص التى عثر عليها فى الكاستيخو تحمل سعفات مدببة دون أشكال أسطوانية، ولهذا فهى شديدة القرب من تلك الأخرى التى ترجع إلى النصف الثانى من القرن الحادى عشر فى كل من الجعفرية وقصبة ملقة. هناك جزارة أخرى (لوحة مجمعة ٦-١، ٥) أصابها التدهور، تحمل عقداً مكوناً من فصوص ثلاثة يحيط به شريط من الأكانتوس وفى داخله

توريقات بها سعفات، وربما كانت هذه القطعة جزءاً من بانكة زخرفية في الجزء العلوى مثمناً نراه في محراب مسجد تلمسان. وعودة إلى ذلك الشريط الذى يحمل زخرفة الاكانتوس محيطاً بعقد مفصص لنقول إن ذلك يمكن أن نرى مثيلاً له في العقود العلوية لقبة الباروديين في مراكش (لوحة مجمعة ٣، ٢) وفي الزخارف الجصية في "كوبا دى باليرمو" كزخارف موحدية بديلة في مرسية، وكذلك في زخارف جصية ترجع للقرن الثالث عشر في صحن Claustro بدير لاس أوليجاس ببرغش، وفي "القصر الصغير" بمرسية وفي الغرفة الملكية بقرنطة والمنازل العربية في رندة. وعلى أساس السمات التى أشرنا إليها وفي اتساق مع التيجان الملساء والوزرات المدهونة التى سنقوم بدراستها بعد ذلك مباشرة يمكننا القول إن هذا الفن فى مرسية ومعه فن الزخارف الجصية الغرناطية فى الماورور يجب أن نعرّضهما إلى الحرفيين الأندلسيين وربما كان هؤلاء أسبق من أولئك الذين تولوا زخرفة المساجد المغربية. وهذا مؤشّر واضح على أن الزخارف الجصية الأندلسية - أثناء حكم المرابطين - شهدت فى شبه جزيرة أيبيريا تطوراً سريعاً خلال الفترة الممتدة من نهاية القرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر، وهى تلك المرحلة الانتقالية التى يمكن أن يدخل فيها من الناحية الأسلوبية ذلك الشريط أو المئزر الذى درسناه فى طرُيف، وكذلك فى الحوض القرطبي الذى هاجر إلى مراكش ودلف بوابات "غرفة حفظ المقدسات" القديمة فى دير لاس أوليجاس. ولم تظهر فى مرسية مؤشرات واضحة على وجود المقرِصات، وعلى ذلك نرى أن الحصن ومقر الإقامة "الكاستيخو" لابد أن اللبّات الأولى فى إنشائه ترجع إلى الأعوام الأولى من القرن الثانى عشر وربما أدخل آل مردينس بعض التعديلات عليها ذلك أن الزخارف الجصية تحمل أكثر من طريقة أو أسلوب فنى للعمل.

وإذا ما تحدثنا عن الوزرات المدهونة التى عثر عليها فى الكاستيخو (لوحة مجمعة ٨ من ٦ إلى ١١) - حيث يرجع الفضل فى ذلك إلى كاتيانو مرخيلينا - نجد

أن الموضوعات المرسومة فى أشرطة لونها بنى almagra تسير على النمط القديم السداسى الأضلاع مع إضافة تشبيكات من ثمانية أطراف سواء كانت مباشرة أو غير ذلك، وكذلك ميداليات ذات أربعة فصوص متماثلة ومتكررة ومجموعة من الأطباق النجمية ذات الأطراف الثمانية وعلامة +، وتطور هذا بشكل متزامن مع الوزرات التى نجدها فى منازل شانكا Chanca بالرية والقصر المرابطى فى مراكش وجوانب منبر مسجد الجزائر (لوحة مجمعة ٥، ٢) وفيما يتعلق بالموضوعات الجديدة المكونة من أطباق نجمية ذات الأطراف الستة ومعينات متداخلة معها، بمعدل معين لكل طبق نجمى (لوحة مجمعة ٨، ٧) نلاحظ أنها تنتحل تكوينات من مشربيات فى الجعفرية وفى قصر قصبة ملقة والأخشاب الطليطلية القديمة التى درسناها وكنا نربطها بالزخارف المشرقية. وقد انتقلت هذا التركيب الفنى المتطورة إلى وزرة أخرى فى مرسية وفى منطقة الحفائر نفسها غير أن المعينات هذه المرة قد زالت وحل محلها معينات أخرى غير متسقة (لوحة مجمعة ٨، ٦)، حيث نجدها فى تشبيكات الجعفرية ومسجد مالىخان Malejan وفى الزخرفة - زخرفة الفواصل الكائنة فى قبة الباروديين بمراكش وفى محراب مسجد السيدة نفيسة (١١٣٦م-١١٤٥م) بالقاهرة ثم شاع استخدامها فى الزخارف الجصية المدججة فى الأندلس ودير لاس أوليجاس وفى سرقسطة. وتضم جميع الوزرات إطاراً عبارة عن سلاسل ذات حلقات طويلة مربوطة ببعضها بعقدة مزبوجة أو ثلاثية من الزخارف الجصية التى درسناها. وظهرت فى الكاستيخو أيضاً قطعة عليها زخرفة عبارة عن يد تقبض على عنصر نباتى، وهذا موضوع تكرر فى القطاع المؤدى إلى مدخل مصلى أسونثيون فى دير لاس أوليجاس ببرغش، وقد سبق أن أشرت إلى ذلك فى دراسات أخرى على أنه عبارة عن وحدات متماثلة من الأيدي فى الزخرفة المدججة وما هى إلا بداية لموضوع كبير فى هذا الإطار (معبد الترانستو اليهودى وقصر فوينساليدا بطليطلة وصحن الوصيفات بقصر بدرو ضمن قصور إشبيلية والمصلى الملكى بقرطبة وقصر آل قرطبة بإستجة، وفى داخل الحمراء نجده فى قاعة الشقيقتين وفى واجهة برج

بينادور Peinador ومنزل الراهبات بفرناطة). وربما كان هذا العنصر الزخرفي - اليد - قد تمت إضافته إلى الكاستيخو في فترة متأخرة جداً.

وختاماً لهذا الموضوع يلاحظ أن "الكاستيخو" يمكن أن ينظر إليه من منظورين متقابلين، حيث يرى المنظور الأول أنه فن مرابطى ابن النصف الأول من القرن الثاني عشر وهذه رؤية لا تقبل الشك في نظرنا. أما المنظور الآخر فيطلق عليه اليوم "ما بعد المرابطين" أو "سنوات ابن مردنيس" أو "الفن المردنيسى"، وهذا المصطلح الأخير جاءت به المستعربة ماريّا خيسوس روبيرا، ويوافقها في هذا الرأي كل من نابارو بالاثون و ب. خيمينث في أحدث أبحاثه. كما أن المناوأة التي كانت بين ابن مردنيس وبولة الموحدين ١١٤٧-١١٧٢م والتي استمرت طوال فترة حكمه ليست مبرراً في حد ذاتها على تأخر تأثير الفن المرابطى على مرسية في الجزأين الثالث والرابع من القرن الثاني عشر وفي القرن اللاحق. وعلى هذا فإن ابن مردنيس ربما أقام في قصر مرابطى شديد قبل ذلك وأدخلت عليه تعديلات في عهده. هنا أمر آخر وهو أن هذا العاهل يمكن أن يكون قد أمر ببناء قصور جديدة بمرسية تسير فنياً على شاكلة القصور السابقة التي بدأت في الكاستيخو، وربما تمثل ذلك في دار as-sugra بدير القديسة كلارا ورغم أن الفن المرابطى يتسم بالأهمية في شرق الأندلس فإن الاكتشافات الأخيرة لم تسفر في مرسية العاصمة عن العثور على المؤشرات المهمة والكافية لاستيضاح الترتيب الزمني له بشكل لا لبس فيه وخاصة ما يتعلق بالزخرفة الجصية الإسبانية الإسلامية رغم وجود الكاستيخو خلال الربع الثالث والربع الأخير للقرن الثاني عشر وكذلك خلال العقود الأولى للقرن الثالث عشر، إذ نلاحظ ذلك في الزخارف الجصية الموجودة في توزور Tozeur البعيدة وفي دير لاس أوليجاس ببرغش وفي القصر الأسقى بطليطلة وفي قصر بينو إيرموسو في دار as-sugra بمرسية فهي قطع محفوظة في "مركز ابن عربي للدراسات العربية والآثارية بالمدينة"، وقد قام بدراسة هذه القطع كل من نابارو بالاثون وخيمينث كاستيو،

ويوجد في إحدى هذه القطع شكل طائر جناحه ملفوف بشكل رأسي ومصحوب بدوائر مدببة في الوسط على النمط الشرقي (لوحة مجمعة ٨، ٥-١) ويتزاوج هذا الشكل مع أشكال أخرى تبدو كأنها حمامة في الزخارف الجصية بالجعفرية وفي بالاجير، كما تكرر الشكل نفسه في عضادات طليطلية من الرخام في قصور المأمون، هناك قطعة أخرى من الجص بها رأس موسيقى رائعة التصميم ومدهونة، في إطار السياق الفني للشخصيات النبيلة التي نجدها في أعمال النجارة (دهانات) في المصلى الملكي في باليرمو الذي يرجع إلى منتصف القرن الثاني عشر، وقد قام R.Ettinghausen بدراستها.

قصر بينو إيرموسو في شاطبة : Pinohermoso

من المنطقي أن ينتشر الخط الفني الذي نجده في الكاستيخو في أرجاء الإقليم (شرق الأندلس) خلال السنوات التالية، وقد بدا للوهلة الأولى أنه فن منبثق عن قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وهو قصر لا نعرف من بناءه ولا نتفق على المراحل الزمنية التي مر بها، وهو في ذلك يتفق أو يزيد مع الغرفة الملكية بغرناطة القرن الثالث عشر، غير أنه مما لا شك فيه أن هذا القصر يدخل في المدار الفني المرابطي في مرحلة متقدمة جداً ويوجد في متحف المحافظة بعض القطع الجصية المزخرفة (لوحة مجمعة ٩، ٣ طبقاً لرسم لابورد، ١٠-١١، ٢ و ١١ من ١ إلى ٧) وكذلك سقف خشبي من ذلك النوع الذي يطلق عليه تقنية البراطيم والجوائز Par y nudillo (لوحة مجمعة ١٢) وهي كلها قطع جاءت من هذا المنزل العربي الذي تم إزالته ودخلت المتحف المذكور على يد سارتو كارير Sarthou Carrere، واستناداً إلى رسم أعده لابورد نجد أن السقف عبارة عن قناة Crujia ممتدة رئيسية للمنزل تحيط بها أسقف مستوية أو "الفرخ" للغرف الصغيرة، وهي في ذلك تسير على نمط المنازل الغرناطية الخاصة بعلية القوم هناك ابتداء من القرن الثالث عشر، وتغطي الزخارف الجصية واجهة لها عقدان توم

على شكل حدوى مدبب يطوقهما طنف مشترك فوقه نافذتان لهما عقد نصف أسطواني. ويلاحظ أن العقدتين التوم لهما مركزا انحناء ومشيدان من سنجات ملساء ومزخرفة بشكل تبادلي، مثلما هو الحال في عقد الكاستيخو دون أن نعرف على وجه اليقين ما إذا كانت السنجات كاملة أم لا وما إذا كانت هناك براذع. وعلى أية حال يلاحظ أن السنجات المزخرفة بها سعفات مدببة ذات طبيعة مرابطية وقد تطورت للغاية مشكلة أسلوبياً متكاملأ يبدو أنه موحدى ظاهرياً حيث لا نكاد نلاحظ مسار الغصن، كما نجد التوريقات نفسها في بنىقات العقود حيث نلاحظ أن النقطة المحورية فى هذه التوريقات أو النقطة الوسطى التى توجد فى النواة المركزية، بها سعفات مزبوجة وانحناء إضافى فى الوسط وشكل ثمرة الأناناس كتتويج للغصن المركزى (لوحة مجمعة ١١، ١، ٥)، ويمكن أن نرى هذا الصنف من السعفات ذات الانحناء فى الوسط فى المنبر الموحدى فى مسجد قصبه مراكش (لوحة مجمعة ١١، B)، كما نجد ذلك الأسلوب المتكامل للزخارف الجصية المذكورة كلها، ولكن بزوال الأغصان الكائنة فى العمق، فى تلك الأجزاء التى أضيفت خلال عصر الموحدين إلى منبر الكتبية (لوحة مجمعة ١١، A) وفى كوابيل بوابة عديدة بالرباط وفى مسجد توزور Tozeur الذى يرجع إلى نهاية القرن الثانى عشر. ويلاحظ أن الزخرفة النباتية (٦-١) الواقعة بين النوافذ تشبه كثيراً زخرفة أخرى فى منبر مسجد قصبه مراكش وترجع أيضاً إلى نهاية القرن الثانى عشر (E). ويعنى وجود الشكل الحدوى الحاد امتداد مرحلة ترجع إلى القرن الثانى عشر نراها فى العمارة الإشبيلية والمغربية خلال العقود الأخيرة لذلك القرن، وإذا ما نظرنا للسنجات الملساء والمزخرفة فإنها إذا ما كانت ذات صنة بعقود الكاستيخو ليست الوحيدة إذ هناك نماذج متأخرة منتشرة لهذا النموذج ومنها ما نجده فى رسم للعقود فى كنيسة سان رومان دى طليطلة (١٢٢٧م) وفى عقد المدخل إلى مصلى سانتياجو بدير لاس أوليجاس ببرغش وفى الربع الأخير من القرن الثالث عشر، ونجد أيضاً فى قرطبة فى الواجهة الحجرية لكنيسة سان ميغل.

وهناك نوع من صفة القدم نجده في العقود المزودة، حيث شهدنا ذلك في مدينة الزهراء، وفي منزل طليطلي يقع في شارع نونيث دي أرثي، يرجع إلى القرن الحادي عشر، وسوف نراه أيضاً في صحن الجص بقصر إشبيلية. وفي طليطلة يعود للظهور من جديد في المنزل المدجن الذي يرجع إلى القرن الثالث عشر في دير القديسة كلارا لاريال وفي ملاحق منازل وأديرة أخرى في المدينة نفسها.

ويوجد مربع بين النافذتين يحمل البصمات الفنية نفسها التي نجدها في سنجات وبنيات العقدين الأسفلين ويوجد في الأشرطة الزخرفية المحيطة بهذا المربع سلسلة من الدوائر بكل واحدة نقطة في الوسط، وهذا أمر معتاد في لزخرفة الإسبانية الإسلامية ابتداء من مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ١٢، E)، وربما كان ذلك صدى بعيداً للزخارف الجصية في سامرا كما قال تورس بالباس (لوحة مجمعة ١٢، B)، وانتشرت هذه العناصر في المنارات - منارة الكتبية - وفي البوابات - أبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة بدير لاس أوليجاس ببرغش - وفي الزخارف الجصية صحن Claustro بهذا الدير وفي الأشكال المرسومة التي توجد في كنيسة سان رومان بطليطلة وفي المنسوجات التي ترجع إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر.. إلخ ولم تظهر التشبيكات المحقورة في النوافذ حيث يلاحظ أن الإطار الزخرفي عبارة عن نقوش كتابية مائلة الخطوط، وتكرر ذلك في طنف العقود السفلى (لوحة مجمعة ١٠) الذي نجد فيه أيضاً الزهرات ذات البتلات الأربع مثل تلك التي نجدها على الجص في الكاستيخو، وهي نفسها أيضاً في النقوش الكتابية المدججة في بداية القرن الثالث عشر (دير لاس أوليجاس دي برغش والدير الطليطلي سانتا كلارا لاريال)، وقد أشارت الدكتور روبيرا ماتاس إلى أن الطنف المذكور به بضع آيات من القرآن هي الآيات ٥٢، ٥٣، ٥٤ من سورة الأعراف، أما الأشرطة المحيطة بالنوافذ فنجد الآية رقم ٦ من سورة آل عمران، وهذا ما أورده الدكتور ث. بارثو، وتكرر عبارة الملك لله "و لا غالب إلا الله" و "لا إله إلا الله". وتتسم الكتابات ذات الطابع المائل بأن مرجعها الأصلي مساجد تلمسان والقرويين، وقد شوهدت لأول مرة في الأندلس

الزخارف الجصية الموحدة في "ساحة الشهداء بقرطبة" (لوحة مجمعة ١٩، ٣-١) ويلاحظ أن النقوش الخاصة بقصر بينو إيرموسو ذات أسلوب أكثر تطوراً مثل التنويه بستانى به النقوش الكتابية الناصرية على الجص في غرناطة القرن الثالث عشر. وربما كانت النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية والمحاطة بنقوش كتابية انعكاساً لما كانت عليه مساجد في القاهرة مثل الجامع الأزهر (٩٧١م-٩٨٥م) (لوحة مجمعة ٩، ٦) ومسجد الحاكم بأمر الله، ويشير مارسيه إلى أن النقوش الكتابية المذكورة الخاصة بهذا المسجد الأخير ترجع إلى السنوات الأولى من القرن الرابع عشر، أضف إلى ذلك وجود نماذج واضحة في الصالح طلائع (١١٦٠م)، والنقوش الكتابية في هذه النوافذ القهرية كوفية، وفي هذا المقام نلاحظ وجود نوافذ البلاطة الرئيسية لكنيسة سان رومان بطليطلة (١٢٢٧م) حيث يلاحظ أن النقوش الكتابية مائلة ومدهونة في أطرافها "السعادة والازدهار" (لوحة مجمعة ٩، ٥). وإذا ما تحدثنا عن العقود التوائم الحدودية المدببة ذات السنتجات الكاملة على ما يبدو يمكن أن نشير إلى وجود بدايات مبكرة لهذا النمط متمثلة في بعض عقود مسجد الزيتونة بتونس، ابتداء من القرن العاشر، وهناك بعض العقود المشيدة من الحجر وهي عقود نوافذ الخيرالد، أما الحالة المتأخرة من هذه السلسلة فتجدها في نافذة واجهة بوابة التبيذ في الحمراء (لوحة مجمعة ٩، ٤). هناك نافذتان أخريان لهما عقد نصف أسطوانى، في واجهة مسجد القرويين وصحن الجص بقصر إشبيلية وواجهة محراب مسجد توزور، وما اثبتق عن كل هذا في واجهة ترجع إلى القرن الثالث عشر موجودة في المنزل العربى الكائن بدير القديسة كلارا بمرسية والحمراء بعد ذلك.

ويوجد في المتحف المذكور عقد جصى من شاطبة (لوحة مجمعة ٦، ١١-١١، ١١- وهو عقد مركب تاجه سبتى أملس به مساحتان في الواجهات ذات المحاور الغائرة وحلية معمارية مقعرة bocel في داخل الـ equino، (حلية معمارية محدبة بين الأشرطة) مع تطور في بعض الملامح الكلاسيكية التي يحملها، ويلاحظ أن اللغائف

مزخرفة بسعفات مدبية لمساء وأوتار (عروق) بارزة، وربما كان ذلك في العمود الذي يتوسط النافذة القائمة في الواجهة المذكورة. وتبرز من بين القطع الزخرفية الجصية عقود بها الخزرات *contario* ورسم المسننات *angrelado* مشكلة بذلك تداخلاً بين عقود نصف أسطوانية وعقود ذات ثلاثة فصوص وعقود مدبية، كلها في تبادل مع بعضها (لوحة مجمعة ١١، ٢ و ٣)، وينبثق ذلك عن العقود المسننة في بوابت موحدة بالرباط التي تعتبر بداية أو إرھاصة لما ستكون عليه تلك الأشكال خلال عصر الناصريين (١١ d). وإذا ما أردنا التعرف على أولى العقود المسننة خلال عصر المرابطين، بعد قصر الجعفرية، لوجدنا أنها قائمة في وحدات زخرفية (دورات) *capullines* في القرويين (لوحة مجمعة ١١، C) وفي عقود صغيرة مفصصة في المسجد الملحق "ساحة الشهداء" *Campodelosmartires*. وإذا ما تفقدنا إقليم مرسية لوجدنا أن أقدم القطع الفنية الموحدة عبارة عن عقود في منازل *Cieza* ترجع إلى ما بين نهاية القرن الثاني عشر وبداية القرن الثالث عشر، وفي بينو إيرموسو نستوحش الزهرات الزخرفية الكبيرة أو الزخارف النباتية المهجنة مثل تلك الوحدات الرئيسية التي تبرز في الزخارف الجصية الموحدة (لوحة مجمعة ٤، ٥، ٦، ٧ و ٨، B، A) وخاصة ثمرة الاناناس، وكل هذا يعلن بوضوح عن الفقر الفني وعن الروتينية.

يستفاد من سرد السمات السابقة أن الزخارف الجصية في بينو إيرموسو ربما ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر وربما للعقود الأولى من القرن التالي، وكلها خرجت من ورشة فنية لم تستطع الإفلات من ريقه الثراء الزخرفي المرابطي الذي شهدنا مثلاً له في الكاستيخو، وهي حالة مشابهة لحالة الزخارف الجصية في مقر صحن دير إقامة *Claustro* سان فرناندو بدير لاس أوليجاس ببرغش وفي دير سانت كلارا لاريال الطليطلي، حيث يلاحظ فيها - كما هو الحال في بينو إيرموسو - وجود نماذج مستقاة من النماذج الموحدة وفي تطوير واضح صوب الزخارف الجصية الناصرية خلال القرن الثالث عشر، ومن النماذج ذات الدلالة في هذا الإطار، الأسلوب المتكامل الذي تم تطبيقه على السعفات. وقد أرجع جومث مورينو تاريخ بناء قصر بينو

إيرموسو إلى القرن الثالث عشر، أما تورس بالباس فيرى أنه يعود إلى نهاية القرن الثاني عشر أو بداية القرن الثالث عشر، أى قبل عام ١٢٤٨م وهو العام الذى استولى فيه خايمي الأول على شاطبة.

ومن جانبنا نرى أن السند الأساسى لهذا الرأى الأخير هو السعفات المدببة المصحوبة بأشكال أسطوانية التى يمكن تفسيرها بناء على الشكل ٢٦ فى الفصل الثامن من هذا الكتاب على النحو التالى: إن منطلقنا هو تصنيف السعفات المدببة إلى صنفين: الأول الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر، والثانى الذى يرجع إلى النصف الأول من القرن الثانى عشر، أى عصر المرابطين ويشمل ذلك الكاستيخو وقصر as-sugra بمرسية. ويلاحظ أن الأشكال الأسطوانية فى كلا الصنفين تنبت مباشرة من نقطة الانحناء السفلى فى السعفة، وهنا نشير إلى رقم ١٧ فى الشكل المجمع الذى سبقت الإشارة إليه وهو عمل فنى يرجع إلى القرن الحادى عشر، أم رقم ١٨ فهو مرابطى وفيه نجد مساراً فيه تكرار الشكل الأسطوانى كل ورقتين، إضافة إلى أن الأول كان مرتبطاً بالسعفة من خلال بروز سفلى. وبالنسبة للصنف الأول يلاحظ أن السعفة رقم ١٧ يمكن أن تدخل ضمن زخارف بوابات غرفة حفظ المقدسات بدير لاس أوليجاس ببرغش وشريط طريف ومنارة مسجد الكتبية والزخارف الجصية فى مسجد سان خوان بالمرية، وربما كان فى المرحلة الانتقالية (نهاية القرن الحادى عشر وبداية الثانى عشر). هناك صنف ثالث فى هذا الشكل المشار إليه وهو أنماط تحمل أرقام ١٩، ٢٠ حيث تحمل خطوطاً غائرة بين الحافة السفلى وبداية الورقة والأشكال الأسطوانية المعلقة فى الأطراف، وتدخل هذه الأخيرة فى تبادل مع السعفات التقليدية فى عصر المرابطين، ومن الملاحظ أن الخط الغائر هو ابتكار موحى: هناك الزخارف الجصية فى مسجد الرباط والكتبية وزخارف ساحة الشهداء بقرطبة وما عثر عليه فى ميورقة من سعفات كوابيل بوابة "باب الرملة" بفرناطة، وفى المنطقة القشتالية نجد أول النماذج المدجنة فى القصر الأسقفى ودير سانتا كلارا لاريال بطليطلة والزخارف الجصية فى صحن إقامة Claustro فى دير لاس أوليجاس ببرغش وفى قصر بينو

إيرموسو. من المهم هنا أن نسلط الضوء على أن السعفة التي تنسب إلى هذا الصنف الثالث تحتفظ بالتناوب بين الأوراق والأشكال الأسطوانية الموروثة عن المرابطين وابتداءً من تلك اللحظة سوف نجد أن هذا النمط من السعفات معتاد في الزخارف الجصية الغرناطية والطليطلية المدججة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر (الشكل المشار إليه أرقام ٢١، ٢٢) وفي الحمراء غير أنه يميل أكثر إلى الطابع المرابطي. هناك قطعة يحار فيها الدّارس تنسب إلى للصنفين الأولين وهي الحوض القرطبي الذي هاجر إلى مراكش (انظر الفصل الثاني، لوحة مجمعة ١، ٧-١) حيث يوجد في الجزء السفلي منه سعفات مرابطية، غير أن الخط الغائر يجعله ينسب للصنف الثالث (السعفات رقم ١٩، ٢٠) ويرى جومث مورينو أن هذه التفاصيل الأخيرة أضيفت للحوض عندما نقل إلى مراكش أثناء حكم علي بن يوسف المرابطي (١١٢٠م)، ويوافقه الرأي في هذا كل من ج. مارسية وتورس بالبلاس. ويدخل في إطار هذه القطعة المحيرة قطع أخرى هي السعفات المدببة في كوابيل العقد الخارجي الكبير في باب الرملة بغرناطة (لوحة مجمعة ١٦، ٢) وهنا نرى أنه يرجع إلى القرن الثاني عشر. وقد بدأت السعفة المدببة ذات الخط الغائر في الجزء السفلي تنتشر في الزخارف الجصية في مسجد القرويين وفي قبة مسجد تلمسان، غير أنها لم تظهر أبداً في الزخارف الجصية في مرسية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، وبذلك يمكن القول، وعن ثقة، بأن السعفة المدببة من الصنف الثالث ظهرت في شرق الأندلس لأول مرة في قصر بينو إيرموسو وذلك كنوع من التجاوب مع موجة جديدة من الفن الموحدى في نهاياته أو العصر الموحدى وخاصة ما يتعلق بنهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر.

وتتوافق هذه التواريخ بشكل جيد مع السقف الخشبي من صنف البراطيم والجوائز Par y nudillo أو (لوحة مجمعة ١٢) الذي لا توجد به أوتار ومكشوف الهيكل apeinazada في القصر، وربما كان الصنف الأول منها في شبه جزيرة أيبيريا سقف

منزل العملاق Gigante برنדה، الذي يرجع إلى فترة متقدمة نسبياً من القرن الثالث عشر مصحوباً بزخارف أكثر ثراء. ويلاحظ أن كلا النموذجين يحملان الخطوط العامة لهذا الصنف من الأسقف الذي سيأتي فيما بعد بنماذج رائعة في كنائس ومعابد يهودية طليطلية خلال منتصف ذلك القرن، وهي أسقف أضيف إليها أزواج من الأوتار المصحوبة بأطرافها: أى أنها عبارة عن حوض أو معجن مقلوب، وكمرات للأوتار Pares الكائنة في الجوانب سواء كانت بـ gramiles أو دونها - وهي عبارة عن خطوط زوجية غائرة - وهذا الصنف لا نجده في بينو إيرموسو، كما نجد أن هذه العروق أو الأوتار Pares متداخلة مع قطع المصد وبذلك تتشكل لدينا شبكة من الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف وعلامة + مع وجود Capulin من صنفين gallonado مضلع أو ochillas وذلك حسب نمط البناء باستخدام الحجر كما هو الحال في قلعة بني حماد (لوحة مجمعة ١٢ F) وفي السقف الخشبي في المصلى الملكي في باليرمو (لوحة مجمعة ١٢ G) أما القطع التي تحمل الرقم (٣) فهي من قصر بينو إيرموسو. وفي زوايا البنية الهيكلية الخاصة بشاطبة نجد أزواجاً من الكمرات أو العروق المعمرية، وتحت هذه الكمرات نجد قواعد رأسية أو مائلة تستخدم كساتر وكان الهيكل يتكى على قالب moldura ذي حلية معمارية مقعرة nacela وعادة ما يكون فوق إفريز عريض أو إزار زخرفي، وهذه التفاصيل الأخيرة (الإفريز الزخرفي) غائب في قصر بينو إيرموسو بطريقة غير مفهومة، وكذلك في سقف معبد سانتا ماريا لابلانكا اليهودي في طليطلة الذي ينسب إلى النموذج نفسه. وترجع عملية إزالة أزواج من الأوتار من صالات الاستقبال أو المجالس الخاصة بالمنازل أو القصور الإسبانية الإسلامية - مثلاً هو الحال في بينو إيرموسو إلى أن قلة مساحة العرض - فسواء في هذا القصر أو في منزل رنده لا يتجاوز العرض ثلاثة أمتار وهذا ما تمت البرهنة عليه من خلال صالات لمنازل أخرى ترجع إلى القرنين الثاني عشر والثالث عشر لا تقتضي تلك الأوتار. وقد أشار المهندس المعماري ريكاردو بيلانكيت بوسكو إلى أن هذه الأسقف لها ميزة فنية تتمثل في البساطة حيث لم يشغل المعماري نفسه بقوة

الدفع التي عليها العقود والقباب الأمر الذي حدا باستخدام هذه النماذج في العمارة المسيحية اللاتينية الأولية. وهناك نموذج يسبق نموذج السقف الخشبي في قصر بينو إيرموسو ألا وهو سقف بلاطات مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٢، ٨، رسم نشره ل. جولفن)

تتسم الدهانات في السقف بأهمية كبيرة وتكمن هذه الأهمية، التي لم يُعترف بها حتى الآن، في أنها صورة طبق الأصل للأشكال الملساء والملونة من الزخارف النباتية والتوريقات التي نجدتها على الجص، ويبرز من بين هذه الأشكال نمط خاص للسفحة المدببة (لوحة مجمعة ١٢، ١) فهناك ألواح بين العروق (الكتل الخشبية) Pares بها أشكال زخرفية سداسية يحيط بها خط من الدوائر به سفحات مدمجة الأسلوب (لوحة مجمعة ١٢، ٢) وإذا ما كان هذا الشكل ذا صلة بالزخرفة المدمجة في بطن العقود الموحدة التي ترجع إلى نهاية القرن الثاني عشر فإنه وغيره يمكن أن يكونا انعكاساً لأحد لزخرفة الجص في سامرا ومسجد ابن طولون بالقاهرة (لوحة مجمعة ١٢، B، C) بما في ذلك الشريط الذي يحمل أشكالاً أسطوانية بها نقطة في المركز، وهذه الصلة كان تورس بالباس قد أشار إليها سابقاً بالنسبة لقصر بينو إيرموسو. هناك أشكال أخرى بها سيقان نباتية تنبثق عنها لفائف أو سفحات مزدوجة وموزعة بشكل متوازٍ في المناير الموحدة ودهانات مئذنة مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٢، B، D) ويتسم هذه الأشكال المرسومة مقارنة لها بالأشكال على الجص - بمساحة من الحرية الأسلوبية نستطيع أن نرصد فيها لغة زخرفية جديدة بها موضوعات لا بد أنها انتشرت على المستوى المحلي أو الإقليمي في أعمال قام بها المدجنون لاحقاً، وفي هذا المقام تبرز الأشكال المرسومة في سقف كنيسة سانجرى دى أوند (لوحة مجمعة ١٣، ١، ٢، ٣) أو الـ artesonado (على شكل قصعة) في سقف في "فابيا" Alfabia في بالمادى ميورقة، وقد قامت ث. بارثلو بدراستها في إطار موضوعات خاصة بالزخرفة الإسلامية ومن بينها الأشكال الثمينة وفي داخلها أشكال نجمية من ثمانية أطراف، وكذلك الأشرطة التقليدية المصحوبة بأشكال أسطوانية (B) وبالنسبة للشكل (C) فإنه

يعتبر بمثابة مقدمة للأسقف الخشبية الجمالونية طراز البراطيم والجوانز Parynudillo المدججة في المنطقة الطليطلية. وهنا يجب ألا أن ننسى أن سقف كاتدرائية ترويل (ق ١٣) يحمل توريقات وأشكالاً لشجرة الحياة مدهونة جميعها بما في ذلك السعفات المدببة والأشرطة ذات السعفات الصغيرة والثمار التي نجدها في دير لاس أوليجاس.

الفن الموحدى:

رغم قلة المعلومات الموثقة عن عمارة القصور خلال تلك الفترة، فإن بعض الأطلال في ألكاثار دى إشبيلية Alcázar، الذى سوف ندرسه لاحقاً، وعقود المساجد الكبرى الموحدية فى المغرب وعقود صحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية تساعدنا على أن نرسم صورة عامة لمسار العمارة الإسبانية الإسلامية خلال النصف الثانى من القرن الثانى عشر. ولا شك أنه كان للموحدين قصور فى المدن المهمة سواء أقاموها هم أو أضافوا إلى القصور السابقة، ومنها شريش، حيث نجد فى قسبة المدينة قصرأ، ربما أقيم مكانه خلال القرن السابع عشر قصر آخر، هو Villaviciencio بالقرب من أحد الحمامات، ومن مسجد القديسة مارييا - سيلفش (ملقة) - والقصر أو المنية التى ترجع إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، وقصر السيد أبى العلا الذى نُصِب خليفة ولَقِبَ بالمؤمن (١٢٢٦م) (ورد عن الحويصى وفى الحلل وعند ابن الخطيب) وكذلك فى ألمرية. وفى إلس Elche تم العثور على بعض الأطلال من منازل رئيسية إلى جوار "قلعة حرة" Calahorra وبعض من وزرات مدهونة لمنازل فى دانية وهذه الأخيرة جاءت بناء على الحفائر التى قام بها أنطونى جيسبرت خارج منطقة القسبة، وفى بعض المنازل الخاصة بالاثرياء فى المنطقة المجاورة لقصر بلنسية، أضف إلى ذلك الرباط ومراكش - فى القصباء -. وتحدثنا الحوليات العربية عن قبة المنصور فى مراكش التى تم تحتها إعلانه وتنصيبه الخليفة "الواحد" "المخلوع" -

الحويصى - وهو الخليفة نفسه الذى أمر ببناء عدة قصور فى أنحاء نجد Nayd وفى قرطبة - أثناء حكم المؤمن - نجد تزامناً بين إعادة بناء أسوار المدينة وبين إقامة بعض القصور مثل ذلك الذى أشار إليه المقرئ والذى أمر أبو يحيى بن أبى يعقوب ببنائه على ضفاف نهر الوادى الكبير، وأشار ابن صاحب الصلاة إلى أن أبا يعقوب يوسف (١١٦٩م-١١٨٤م) دخل قصر قرطبة العتيق وجلس فى بهو السعادة بالقصر. وبالنسبة لإشبيلية تحدثنا المصادر العربية عن قصور أقامها العاهل الثالث فى عصر الموحدين وهو المنصور، وجاء ذلك فى حصن الفرج عند أبواب إشبيلية. وفيما يتعلق بمرسية فهنا نلاحظ المخططات الرائعة لأحياء مكوّنة من عدة منازل فى ثيّا Cieza، وقد قام نابار وبلاثون بدراستها، وهى أحياء ترجع إلى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر وبعضها كان ملكاً لأفراد من عليّة القوم، ونجد أيضاً القصر الصغير فى دير القديسة كلارا بمرسية. وعلى زمن الملك ألفونسو العاشر الحكيم كان هناك قصر فى قسبة تلك المدينة، وربما كانت به زخارف جصية تساعد فى تحديد الصور البانورامية للفن فى مرسية خلال القرن الثانى عشر. وفيما يتعلق بغرناطة وبقصورها خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر سوف ندرسها فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. ويغض النظر عن هذه المباني الخاصة بعليّة القوم نجد الإشارة إلى وجود نشاط معمارى مكثف يتركز فى القطاع الحربى، وقد تركز هذا خلال العقود الأولى للقرن الثالث عشر فى كل من سبتة وسيلفش وإشبيلية، جاء ذلك على يد أبى العلا إدريس الكبير بن يوسف الأول وابن شقيق المنصور، حيث أقام برج الذهب بإشبيلية (١٢٢٢م)، ثم جاء ابن شقيقه الذى يحمل الاسم نفسه والذى يمكن أنه قد انتهت على عهده السيطرة الموحدية. ولابد أنهما شيّدا قصوراً أو منيات فى تلك المدن المذكورة.

وعند دراسة الفن فى عصر ملوك الطوائف نلاحظ أن عقود العمارة الملكية والدينية تكاد تكون مماثلة لما كانت عليه خلال عصر الخلافة، وهنا نقول إن العمارة

المرابطية والموحدية تطورت في إطار الأسلوب الفني نفسه، ورغم هذا فإن العقود الحدودية والمفصصة أخذت تتراجع عن الساحة لتحل محلها أخرى تحمل عناصر زخرفية غير مألوفة، وإذا ما استثنينا قصر الجعفرية نقول إن الفن الإسلامي لم يعرف مثل هذا القرن أو بعده تلك الاحتفالية المعمارية إن صح القول، الأمر الذي يتناقض تماماً مع المقولة الشائعة التي تشير إلى التقشف المعماري الذي كان عليه الموحدون هذه الرؤية تساعدنا على السير وراء ذلك الرأي الذي يقول أن طابع الاستمرارية كان هو البطل خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر في العمارة، وهنا يجب ألا أن نشعر بالمفاجأة لهذا التطور المذهل الذي طرأ على العقود الأندلسية وفي المغرب، وكانت سرقسطة الواقعة في الشمال هي مهد ذلك التطور ولم يكن جنوب الأندلس، وإلا لأصبحنا كأعمى يضرب بعصاه في الظلام نظراً لقلة الوثائق المتوفرة لدينا عن القرن الثاني عشر.

١- الصحن والعقود:

يعتبر البناء الأول لمسجد الكتبية (١١٤٧م) أولى خطوات مشوار عمارة المسجد الكبرى في عصر الموحدين، ثم يأتي مسجد تنمال بعد ذلك بقليل (١١٥٤م) وهو مسجد أسسه ابن تومارت عميد هذه الأسرة ويعد ذلك يأتي البناء الثاني لمسجد الكتبية (١١٧٢م) والسنوات الأخيرة من القرن الثاني عشر، ويتلو ذلك مسجد حسان بالرباط وهو مسجد لم يتم، ويرجع تاريخه إلى العقد الأخير من القرن وكان الأجر هو مادة البناء المستخدمة في كل هذه المباني وهو أجر أعيد استخدامه إذ كان جزءاً من مبانٍ أخرى ترجع إلى القرن الحادي عشر وإلى عصر المرابطين، وليس بالضرورة أن يكون هذا التوجه مشرقياً، وقد شيدت من الأجر العقود الحدودية الاكتاف التي حلت محل الأعمدة التي كانت تأخذ دور البطولة في مراحل سابقة، غير أن الاختلافات الأساسية بين المساجد والقصور تكمن في أن هذه الأخيرة حافظت على قواعد

لأعمدة وأبدانها وتيجانها رغم أنها مستخدمة ومأخوذة من مبانٍ خلافية، وقد أدى قصر المسافات الفاصلة بين هذه الأعمدة إلى أن تكون العقود أصغر مما كانت عليه قبل ذلك. وهنا نقول إن الحياة الخاصة والحياة في القصور كانت تتم في إطار مساحات ضيقة خلال القرن الحادي عشر ويندرج ذلك على المجالس أيضاً وعلى الصالات الثلاثية الأجزاء وعلى العقود الثلاثة المتساوية الأبعاد التي تشكل الواجهة - كما رأينا في الكاستيخو - وهذا ما نلاحظه من خلال الآثار القليلة التي بقيت حتى الآن والتي نشهدها في ألكاثار دي إشبيلية. ويلاحظ بقاء الصحن المستطيل المصحوب بالمجالس، على الأضلاع الصغرى، والمسيوقة بالبائكة المفتوحة وذات العدد المتنوع من العقود (من خمسة إلى سبعة كحد أقصى) حيث إن العقد الأوسط مشيد من الحجر عى أكتف من المادة نفسها، ولا شك أن هذا النمط من البوائك يرجع فى أصوله إلى البوائك المطلة على صحنون المساجد سيراً على مخطط بدأ تنفيذه مع مسجد مدينة الزهراء (من سبعة عقود) حيث نجد الأكبر يحظى باهتمام أكبر ويقع على خط البوابة الخارجية الواقعة فى سور المدينة. وسوف نرى لاحقاً من خلال ألكاثار دي إشبيلية أن الصحن المتقاطع ذا البائكة فى الأضلاع الصغرى ثم صالة التشرىفات هو النموذج الخاص بالقصور الناصرية. وإذا ما تأملنا هذه العمارة لوجدنا أن مقاسات الكاستيخو بمرسية تتسم بأنها مغايرة وكأنها إبداع عصر آخر حيث إنها ثمرة الجمع بين العمارة المدنية والحربية فى سياق واحد، ولا شك أن هذا النمط منبثق من العمارة الموجودة فى إفريقية التى تقدم أفضل نماذجها من خلال القصر الزيدى فى أشير فى أرض الجزائر، ولم يتبق من مقر الإقامة فى مرسية إلا الصحن المتقاطع.

كانت البوائك هى البطل الرئيسى فى عمارة الموحدىن، وقد أعطيت الأولوية للعقد المركزى خلال القرن الثانى عشر سواء من الجانب المعمارى أو الجانب الزخرفى، وبالنسبة للقصور نرى البوائك ذات العقدىن أو الثلاثة كتهيئة لدخول المجلس بالإضافة إلى عقد أكبر يضم العقود السابقة ألا وهو العقد المركزى للبائكة الأمامية، وهذا

النظام له مغزى (هو إحداث التأثير الزخرفي" أو "التأثير الخاص بالمنظور") في النوافذ الخاصة بالمنازل الموحدية الكبرى في مسجد الكتبية والخيرالدنا بإشبيلية ومسجد حسان بالرباط. نحن إذن أمام بوابات ضخمة مشيدة من الحجر في أسوار الرباط ومراكش والعقود المغطاة بأشكال من المعينات Sebka، وهذه كلها سوف تكون أفضل النماذج التي تعبر عن الفن في العصر الموحدى. ومن العلامات الفارقة على تأثير قرطبة الأموية في هذا الفن هو استخدام الكتل الحجرية في تشييد تلك البوابات وكذا في منارة مسجد حسان بما في ذلك كيفية قطع الكتل الحجرية. وليس هناك فرق كبير من حيث التخطيط المعماري بين المنشآت الدينية والقصور ومن ذلك واجهات المحاريب ذات العقد والإفريز الذى يحيط بالنافذة أو النوافذ ذات العقد نصف الأسطوانى وهي كلها عقود زخرفية - مثلما هو الحال في مسجد تنمال والكتبية - ، حيث تم استخدام هذا النموذج في مداخل المجالس أو صالات التشريفات في القصور والمنازل الكبرى، وهذا ما نلاحظه بوضوح في الواجهات الداخلية لصحن الحص في "قصر إشبيلية" وفي غرناطة وشرق الأندلس حيث نجد منازل لعلية القرم ترجع إلى القرن الثالث عشر، إضافة إلى قصر بينو إيرموسو في شاطبة وفي هذا الإطار نجد أن إشبيلية سرعان ما أصبحت مسرحاً لإقامة واجهات المحاريب وقدمت لنا نماذج بديعة، رغم أنها تعود لفترة لاحقة، تتمثل في قصر بدرى الأول، المدجن، في "القصر".

وبالنسبة للعقود فإن الشكل الحدوى هو الكلاسيكى وخاصة الحدوى المدب، حيث أخذ هذا العقد يظهر في القسطنطينية وخلال عصر المرابطين - مسجد الجزائر - ويفرض نفسه بشكل تدريجى على الحدوى العادى، وربما كان ذلك نوعاً من تأثير العمارة في إفريقية، التى يبدو أنها أصبحت معتادة ابتداء من القرن التاسع، وربما كانت بداياتها في العقود المفصصة في عصر الخلافة والقائمة في الجعفرية. كما نجد أن العقد متعدد الخطوط في القصر السرقسطى يفرض نفسه في المساجد المرابطية

في القرويين والجزائر، وامتداد أثر ذلك على الآثار الموروثة من عصر الموحدين هناك أولوية اكتسبها العقد المفصص سواء كان مدبباً أم لا، وأولوية أخرى اكتسبها العقد الجديد المسمى Labriquins أو الذي أخذ طابع الستارة المصحوب بفصوص وذو المسقط المتعامد في منطقة المفتاح. هناك قضية أخرى هي تلك المتعلقة باختيار العقود الزخرفية المفصصة والمتعددة الخطوط والشبيهة بالستارة وهي كلها عقود تقوم بوظيفة تحديد الفواصل بين المساحات المكونة للرواق المركزي، والأروقة الموازية لحائط القبلة. وعندما عرفنا المقربصات التي أدخلها المرابطون، نجدها قد دخلت في تصالف مع العقد المتعدد الخطوط وأصبحت العنصر الزخرفي الرئيسي في القباب، وعندما ننظر إليها أيضاً في تصافح العقود الأخرى نجد أنها كلها تدخل في تحديد درجة الأهمية لكل بلاطة أو رواق. وإلى الموحدين يرجع الفضل في زخرفة بطن العقود بالمقربصات - مسجد الكتبية - ولابد أن هذه التفاصيل المعمارية قد انتقلت إلى القصور في ذلك العصر والأوان إذ إن الاحتمال ضعيف في أن هذا التدرج بين العقود والقباب ذات المقربصات التي نجدها في المدارس المغربية خلال القرن الثالث عشر، وبعد ذلك في قصور الحمراء خلال القرن الرابع عشر، وكانت مسبوقة بمنزل أبو مالك في رندة، ومخزن الفحم بغرناطة *Alhondiga de C.*، كان مستوحى بشكل مباشر من العمارة الدينية خلال القرن الثاني عشر. وقد غابت الأفاريز من المقربصات بالكامل في ذلك القرن، ثم عادت للظهور من جديد في "الغرفة الملكية بغرناطة" وهنا يجب أن نضع في هذا المقام القبة ذات الأوتار وذات المفتاح المقربص الكائنة في صحن الأعلام بالقصر الإشبيلي، وكذلك وجود المقرنس في مقار الإقامة قلعة بني حماد بالجزائر والقصور الصقلية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، إضافة إلى وجود هذه العناصر الزخرفية - المقربصات في أي بنية معمارية. وقد انتقل المقرنس من المباني الدينية إلى غيرها في المشرق - سورية والعراق - بين القرن الثاني عشر والقرن الرابع عشر. ويمكننا أن نواصل تعرفنا على تاريخ العقود في المنشآت الموحدية في النماذج التالية:

لوحة مجمعة ١٤: ١ :

هو الجانب الخارجي للمحراب المنذنة في مسجد تنمال، والنوافذ المطموسة ذات العقد الحدوي المذهب التي يضمها عقد حدوي أكبر، والعقود الأخرى المتنوعة ذات الحدائر على المستوى نفسه، وهذا نموذج يسبق مباشرة العقود المدججة الطليطلية والإشبيلية، ٢: نوافذ صغيرة في منذنة مسجد الكتبية حيث نجد العقود الحدوية التقليدية تضمها عقود أخرى متعددة الخطوط كما أن الحدائر على المستوى نفسه، ٣: منظور لعقود داخل أحد المساجد الموحدية ذات العقود الحدوية المدبية التي يحيط بها طنف أملس للغاية، ٤: صحن الجص في ألكاثار دي إشبيلية حيث نجد العقد المفصص المصحوب بالشكل الخُطافي أو التجاعيد المتداخلة مع شكل السعفة على شكل حرف S عند نقطة البداية، وقد ولد هذا الصنف بالذات في العمارة المرابطية، ه باب منظر من الداخل لصحن أشجار البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، وهو يحمل ما حدث من تطور شهده العقد السابق وتم تطبيقه على منكب العقد الحدوي المذهب أو شنبرائه، ٦: مسجد تنمال حيث نجد عقداً حدوياً مدبباً ومزدوجاً وبه حرف SS عند المنبت، ٧ كتل حجرية من مسجد حسان بالرباط، حيث نجد عقداً به عقود صغيرة مفصصة ذات ثلاثة فصوص وكأنها عقد مُسْتَن angrelado، وهو صورة طبق الأصل من العقود الزخرفية بمسجد القرويين، A: أنماط متنوعة من حرفي SS في منابت العقود الموحدية، مشيدة من الحجارة والأجر والجص: الرقم ١ من صحن شجر البرتقال بإشبيلية، ١-١ من صحن الجص بإشبيلية والأنماط التي تحمل الرقم ٢ من نوافذ في الخيرالدا، ٢ و ٤: من مسجد تنمال، ٦، ٧، ٨ من الحجارة من منارة حسان بالرباط.

لوحة مجمعة ١٥: - ١ :

مرابطي، من مسجد القرويين، وهو عبارة عن عقد مفصص تتخلله خطاطيف مثلما عليه الحال في صحن الجص بإشبيلية. ٢- الخيرالدا: العقد المذكور نفسه مع

وجود بنية على هيئة حرفي SS عند المنبت. ٢- مسجد تنمال: عقد متعدد الفصوص وآخر متقاطع معه بمثابة سائر خلفي، ٤- بناء حجرى من مؤذنة مسجد حسان. وهو عقد مفصص مدبب وله منبت على شكل حرفي SS وكذلك شريط على شكل سلسلة فى بطنه، أما الإفريز فهو غائر مع وجود عقدة ربط فوق الفص العلوى ويوجد فوق العقد عتب من سنجات غائرة وبارزة سيراً على الموروث الغرناطى (باب الرملة ومؤذنة سان سباستيان دى رندة). ٥- شكل مجرى من مؤذنة حسان، حيث يوجد عقد متعدد الخطوط له سائر عبارة عن خطاطيف، ومنبت على شكل حرفي SS وسلسلة فى البطن وإفريز وعقدة تربط كل هذا عند المفتاح، وفى الأضلاع (سيراً على نموذج الجعفرية ومحراب Malejan، بسرقسطة وكذلك عقود دير القديسة كلارا لارايال بطليطة وعقد القصر الصغير بمرسية (ق ١٣)، ٦- بناء من الحجر من مؤذنة حسان، عقود متعددة الخطوط الواضحة، والمنبت على شكل SS واستمرار وجود المعينات و Losange المتعددة، على الطريقة الإشبيلية. ٧- بناء من الطوب حيث نجد عقداً مفصصاً وبه نقاط مدببة فى الإفريز الغائر، ويظهر هذا فى مسجد الجزائر، وهو بمثابة الإعلان عن ظهور العقود المدببة الإشبيلية، والإعلان عن عقد فريد مدجن فى دير القديسة أورسولا دى طليطة ق ١٤، ٨- رسم أعده كاليه Caille وهو عبارة عن بناء حجرى من مؤذنة مسجد حسان يضم عقداً مفصصاً له شريطان متقاطعان ومقودان ببعضهما - عند المفتاح والأضلاع - مع وجود تدبيب، وهو العقد المسنن angrelado الذى نراه، فى المراحل التالية، من مادة الجص، نجد أيضاً شكل حرفي SS عند المنبت، وانسحاب المعينات Sebka المفصصة ابتداء من مفاتيح العقود والأعمدة الصغيرة الملحقة بها (وهو شكل تم تقليده فى البوابة المدببة المشيدة من الحجر فى دير توديسياس وفى ضريح أبى الحسن فى شالا - الرباط) ٩- برج الذهب فى إشبيلية، القطاع الثانى، حيث نجد عقداً شبيهاً بما هو فى الشكل ٧ الخاص بالخيرالدا مع بعض الإضافات المتمثلة فى السيراميك المزجج الأبيض والأخضر

لوحة مجمعة ١٦، ١٧ :

جزء من سور الرباط ومنه يتضح تطور العقد المسنن، وهو في هذا الشكل مطبق على الشنبراني نصف الدائري الخاص بعقد المدخل، ٢- جزء من باب الرملة بفرونطة وهو عبارة عن كابولي لواحدة من حدائر العقد الخارجي، وهذه الأخيرة تتسق جمالياً مع وردة (Capulin) (١-٣) (٤) تفاصيل من باب عُدِيَّة بالرباط. ١-٢ عبارة عن إفريز علوي مزخرف بعقود صغيرة ذات ستارة وبعض العبارات المكتوبة بالكوفية، وهذه القطعة تعد بمثابة الإعلان عن الزخارف الجصية اللاحقة، ٣- ما هو على شكل حرف S يوجد في منبت أوتار القبة الكائنة أمام المحراب بمسجد تلمسان، ١-٣: شكل حرف S في الرفرف الداخلي لصحن شجر البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٥. جزء من بناء حجرى من مسجد حسان، وهو عبارة عن عقد حدوى مدبب وله ثلاثة عقود، ٥-١ شبكة المعينات Sebka فوق عقد مقصص في بوابة الرواح بالرباط، ٥-٢ من بوابة عُدِيَّة بالرباط وهو عبارة عن تفاصيل من الواجهة وقد دخل تطور على العقد المسنن ذى الشنبران نصف الدائرى أو المدبب، ٦- جزء من باب أغناو بقصبة مراكش، وهو نمط الواجهة الخارجية نفسها مع ازدواج الشنبران نصف الأسطوانى والمصحوب بالمسننات، ويلاحظ وجود السنجات البارزة منها والقائرة وذلك في الانحناء الداخلى والخارجى، أما السنجات الداخلية فهي ذات رعوس مستديرة وتُعدّ بذلك بمثابة الإعلان عن العقود الناصرية فى غرناطة، ٧- دبش مستخدم فى بناء منارة الكتبية فى نافذة زخرفية ذات عقود ثلاثة وإفريز يحيط بها جميعاً داخل آخر به مسننات ناتجة عن التأثير المنظور لواجهات بوابات القصور، ٨- نافذة فى الواجهة الداخلية لبوابة الفهران Perdon فى إشبيلية، وهنا نجد أول نموذج من العقود ذات العقدة فى زوايا الإفريز.

لوحة مجمعة ١٧ : صفري:

جامع القروين: تجديدات دخلت على العقد المتعدد الخطوط، مع وجود فصوص ذات مسقط رأسى على جانبي السنجة المفتاح، وهذا نموذج متكرر فى المآذن وفى

البوابة لكننة في صحن الجص في الكاثر دي إشبيلية وعقد مصلى أسونثيون في دير لاس أوليجاس ببيرغش، ١- مسجد تنمال. تأثيرات بصرية للعقد ذي الستارة في البلاطة الرئيسية مع عقد المدخل، والمحارب في العمق، ٢- منارة الكتبية، وهي عبارة عن نافذة صورة طبق الأصل - جماليا - للنمط السابق، ٣- الخيراندا: صورة طبق الأصل تأثير منظور غير أن خطوط الحدائر الخاصة بالعقود توجد على مستوى مختلف، وهذا النمط نجده وقد انتقل إلى النوافذ الكبرى في المنارة الأولى لرباط تيط، ويلاحظ أن كلا مستويي الحدائر في العقود المركبة يظهران بشكل محدد في الواجهات الخارجية بمسجد الباب المردوم بطليطلة (انظر لوحة مجمعة ١٨، ٤)، ٤- جزء من منارة حسان، وهو صورة أخرى طبق الأصل تأثير منظور، حيث نلاحظ وجود خطوط الحدائر على المستوى نفسه، مثلما هو الحال في النافذة، ٢- تظهر كلتا النافذتين في طلبة العقد ذي الستارة وهذا على نفس متوال واجهات المبان الدينية في سوسة بتونس خلال القرنين العاشر والحادي عشر، ٥- منارة مسجد الكتبية نافذة ذات عقدين حيث نلاحظ أن الانحناء العلوي به عقود صغيرة مفصصة وكأنها عبارة عن سنجات نصف أسطوانية، وهذه ملامح جمالية بدأت في قصر الجعفرية وتم تقليدها في مسجد القرويين، ٦. ٦-١: من منارة مسجد الكتبية، الجزء العلوي للقضاء الأول حيث نجد عقوداً مفصصة متداخلة في منظور جمالي يعود إلى عصر الخلافة وإلى عصر قصر الجعفرية، ويلاحظ أن العقود ذات الفصوص السبعة تضم تحتها العقود الحدودية المدببة، مع وجود خطوط الحدائر على المستوى نفسه، نلاحظ هنا وجود أول نمط للعقد المزدوج حيث يلاحظ أن الخارجي مفصص، وهذا بمثابة مقدمة أو نموذج للعقود المدجنة الطليطلية والإشبيلية ٧- الخيراندا: نلاحظ وجود نمط البوابة نفسه الكائن في الجزء العلوي من القطاع (الطابق) الأول، ٨- الخيراندا. معينات أو شبكة معمارية في تناغم مع شبكة المعينات *Sebka* المكونة من سعفات وسواتر جانبية، وقد امتد هذا النمط إلى الزخارف الجصية وظل طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر في سواتر أو حوائط مستطيلة على عقود، وهذا ما نجده في

البداية في الغرفة الملكية بغرناطة وفي الزخارف الجصية في أوندا (قسطنطين)، وقد كان لهذا النمط حظ الانتشار في الفن المدجن الإشبيلي خلال القرن الرابع عشر، ٨-١: حدائر مزبوجة من الحجر في عقود من الأجر في صحن البرتقال بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٩: قطاع من التوافذ في الواجهات الخارجية في كل من بوابتي إشبيلية ويوى Buey في لبلّة.

لوحة مجمعة ١٧-١:

ثمانى عشرة نافذة في الخيرالدا، تدل الحروف على اتجاه الجدران التي توجد بها: S الجنوب O الغرب E الشرق، N الشمال. A ستائر من معينات في الطابق الثاني لبرج الذهب. رسم أ. ألماجرو و أ. خيمينث، حيث تم إضافة الزخارف الجصية التي زالت من الوجود والتي كانت فوق العقود الداخلية، طبقاً لما أشار إليه أ. خيمينث.

لوحة مجمعة ١٧-٢: A

تفاصيل في الخيرالدا (طبقاً لـ أ. ألماجرو جويبا و أ. خيمينث)، B الطابق الثاني في برج الذهب (طبقاً لـ ب. بابون مالدونادو و م. أ. بابون جارتيا).

لوحة مجمعة ١٨: تكميلي: عقود متراكبة حيث توجد خطوط الحدائر على مستويات مختلفة، وقد ولد هذا النمط في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر: ١- الواجهة الخارجية لبوابة بيساجرا القديمة بطليطلة، حيث يلاحظ أن العقد على شاكلة واجهة الغرف الجمالوتية السقف Buhedora، ٢: الواجهة الخارجية لمسجد الباب المردوم بطليطلة، ٣: بوابة السور الخارجى في ألكاثار دى إشبيلية (ق ١٠-١١)، ٤: الإفريز العلوى لواجهة في مسجد الباب المردوم، ٥: المنارة البرج في سان بارتولومية، بطليطلة (ق ١١)، ٦: مصلى - محراب القديس لوزنتو بطليطلة

(ق ١١)، ٧: نوافذ في الخيرالدا، ٨: الخيرالدا، ٩: منارة رباط تيط بالمغرب، ١٠: كنيسة أندرس المدجنة بطليطلة (ق ١٢-١٣)، ١١: برج القديس دومنجو المدجن بدروقة (ق ١٣)، ١٢: Bencazon إشبيلية، طبقاً لرسم أعده تورس بالياس بناء على ما أورده هذا المؤلف الذي عاش في عصر الموحدين، ١٣: باب صغير في قصبة بطليوس (ق ١٢)، ١٤: نافذة مدجنة في كنيسة Omnium Sanctorum بإشبيلية (ق ١٤)، ١٥: باب ألو بالرباط (ق ١٢) - ملحق، ١٦: مجموعة من العقود المفصصة في مصلى بيايثيوسا بالمسجد الجامع بقرطبة، بناء على رسم أعده جومث مورينو، ١٧: مجموعة مشابهة من عقود بوابة أغناو بمراكش، ١٨: ارتباط الحديرة والمنبت في العقد على شكل مدبب وهذه واحدة من سمات العمارة في عصر الموحدين.

٢- الزخارف الجصية والوزرات المدهونة:

اتسمت الزخارف الجصية في عصر الموحدين بأنها أقل تنوعاً في عناصرها الزخرفية مقارنة بعصر ملوك الطوائف وعصر المرابطين، فالسعة المدببة ذات الأشكال الأسطوانية المتداخلة أصبحت أكثر نقشاً وهذا ما نراه في زخارف جصية انتشلها جاك كاليه من التسيان التي عثر عليها في مسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة ١٩، ١) حيث نجد قطعاً زخرفية جصية يمكن تصنيفها على أنها موحدية مشابهة لقطع زخرفية جصية تم انتشالها من "ساحة الشهداء" بقرطبة، وهذه الأخيرة هي أكثر أولية (٧، ٨) من تلك التي درستها ونشرت أبحاثاً عنها لأول مرة في كتابي "الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجن". ويلاحظ أن السعة تنحو إلى الشكل المثلث والأشكال الأسطوانية بها نقطة في المركز، في كلتا الحالتين غير أنه يتم الحفاظ على إيقاع وجود الشكل الأسطواني في كل ورقتين من أوراق السعة المرابطية. كم يلاحظ اتجاه يتمثل في ترك الأغصان التي في العمق على ما هي عليه الأمر الذي ساعد على إيجاد أسلوب متكامل يمكن أن يطلق عليه التزيينات الموحدية، وإذا ما

نظرنا إلى السعفات الزخرفية في مسجد تنمال (٢) لوجدنا أنها متشابكة على شكل معينات وتتسم بأن خطوطها منحنية ونقط غير واضحة الملامح الأمر الذي يجعلها زخرفة شبه نباتية تتسم بالبساطة والرقّة مضافاً إليها الخط الغائر الكائن في الحافة السفلى للسعفة، وهذا النموذج نجده في المعينات في الزخارف الجصية القرطبية (٤) ورغم ذلك فإننا نجد هذه المرة ملساء بالكامل وبها الأشكال الأسطوانية مع وجود نقطة في الوسط عند منبت الوركيتين، وربما كان هذا مقدّمة لما أطلق عليه المعين Losange النباتي الذي سوف نراه في الزخارف الجصية المسطحة لعقود صحن الجص في قصر إشبيلية. وبذلك نجد أن سعفة (٦) مسجد تنمال هي العنصر الزخرفي النباتي الأملس الذي يميز القصر الموحدى. وفي الزخارف الجصية القرطبية نجد أنه قد أضيفت المحارات Veneras (٥) التي تشغل عُقْدُ أسطوانية عبارة عن ميداليات أو عقود مفصصة مدببة (٣)، (٨). وهناك احتمال كبير في أن تكون القطعة رقم (٧) جزء من سور عليه نقوش كتابية من الطراز الكوفي (انظر الفصل الخاص بالزخارف الجصية شكل ١، ١٧). قرطبية هي الوحدات الزخرفية التي نجدها في الشكل المجموع رقم ٢٠ وهي التي تحمل أرقام ٢، ٣-١، ٥، ١-٥، ٦، ٧. ويلاحظ أن شكل ٥-١ له رأس أو منقار غراب وهو بذلك يقلد الزخارف الكائنة في مسجد الكتبية (٥-٢) التي نراها وقد تكررت في الزخارف الجصية في مصلى أسونثيون بدير لا أوليجاس ببرغش. وقد ظهرت في شريش القطع التي تحمل أرقام ٤، ٩ وهي بين النمط المرابطي والموحدى وربما كانت من بقايا قصر كان في القصبة، والشكل ٨ يوجد في متحف الآثار بميورقة، وهو نموذج للسعفة الملساء، وهو عبارة عن معين حيث نراه في لوحات عند باب الففران بصحن البرتقال بمسجد إشبيلية (١٣). والشكل (١٠) جزء من بناء حجرى، يبدو موحدياً ويمكن أن ينسب إلى واجهة البوابة الملكية في سور بلدة شريش. ويمكن أن نبرز مما سبق وجود السعفة المدببة الموحدية التي تتسم بأنها تحمل خطاً غير واضح الملامح في المنحنى السفلى، والذي سوف يظل في كافة الزخارف الجصية الإسبانية الإسلامية والمدمجة.

ويمكن أن نحدد مكان أهم الزخارف الجصية لإشبيلية الموحدين وهو بطن عقد بوابة الغفران بالمسجد الجامع (لوحة مجمعة ٢٠، ١، ٢) حيث نجد انتصار الأسلوب المتكامل الذى يقوم على السعفة الملساء ذات الحواف غير الواضحة وبعض الخطوط المنحنية والنقط والتجاويع وظهور بعض ثمرات الأناثاس البسيطة فى المركز، وكل هذه العناصر منتظمة حسب نمط مسبق متمثل فى المعينات وفى توازن مع بطن بعض الكوابيل فى البلويات الموحدية بالرباط وعقد المحراب فى مسجد توزور (انظر الفصل المخصص للزخارف الجصية شكل ١٠ حرف M. و L.) وقد انتقل هذا الأسلوب إلى الزخارف الجصية التى عثر عليها فى شارع/ كورتى بمرسية، والتى درسها نابار بلاثون (لوحة مجمعة ٢١، ١) وقد ظهرت فى تلك الزخارف أشربة من الأكانتوس تحيط بانحناء عقد والتى منها أتينا بالرسم B المرفق، وهذا بدوره يقودنا إلى الشكل B-1 الذى نجده فى السعفة الملساء لهذه الزخرفة الجصية وفى زخارف أخرى من الصنف نفسه بما فى ذلك تيجان أعمدة فى مسجد تنمال والكتيبة (رسم A). ويلاحظ أن الأسلوب المتكامل الذى نجده فى بوابة الغفران يشكل جزءاً مهماً من التوجهات الجمالية الجديدة فى عصر الموحدين استناداً إلى مبدأ التقشف الذى يتطلب التخلّى عن أشكال مثل لفائف الأغصان الكائنة فى العمق، وربما كان هناك نموذج سابق يحتذى فى الزخارف الجصية العباسية فى سامرا الذى انتقل من خلال زخارف عقود مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث نرى فى هذه الأخيرة - ولأول مرة فى الفن الإسلامى - الأسلوب المتكامل وقد تم تطبيقه على بطن العقد. يمكننا أن نرى هذا الأسلوب الإشبيلي المتكامل أيضاً فى كوابيل حجرية فى بوابة عُدّة بالرباط وفى عقد مسجد توزور (انظر الفصل المخصص للزخارف الجصية شكل ١٠، L.، M.) ويضم العقد الإشبيلي، فى جانبى المسار الرئيسى للسعفات، شريطين من المعينات المترابطة فى تسلسل مع مربعات مدرجة فيها (لوحة مجمعة ٢٠، ١) وهى عناصر زخرفية منطبقة من الطبقات الجصية على حوائط مدينة الزهراء (لوحة مجمعة ٢٠، A) وقد انتشر النمط الخاص ببطن العقد فى باقى عقود عمارة القصور والمنازل الغرناطية

خلال الجزء الأول من القرن الثالث عشر، وكذلك في المنازل في شرق الأندلس، وهذا ما سوف نراه في كل من مرسية وأوندا (Onda (قسطلون)، ثم انتشر بعد ذلك في عقود مدجنة إشبيلية (ق ١٤) وفي قصر الحمراء.

وإذا ما تحدثنا عن الدهانات والوزرات المدهونة في قصور الموحدين، التي بلغت نجاحاً عظيماً خلال القرون التالية (١٢، ١٤) على المسرح الغرناطي وفي منطقة سبتة، فقد عثر في الآونة الأخيرة على بقايا أثرية مهمة في قرطبة وإشبيلية، فمن قرطبة نجد دهانات العقود ذات الصلة بالزخارف الجصية التي أشرنا إليها في "ساحة الشهداء" (لوحة مجمعة ٢١، A) ويلاحظ عدم وجود اختلاف كبير في الرسوم النباتية للدهانات على الجص في قلعة "بنى حماد" (لوحة مجمعة ٢١، B) هناك وزرتان في قصر إشبيلية، إحداهما في صحن التقاطع بالدار المسماة "Contratacion (منزل التعاقد) (لوحة مجمعة ٢١)، مع وجود عقود متعددة الخطوط وسعفات مزبوجة باللون الأبيض على أرضية آقحوانية أو ذات لون بني almagra، ويصحب هذا الدهان زهيرات ذات أربع بتلات موزعة بتناسق شديد، أما الوزرة الأخرى فقد ظهرت في المنطقة المحيطة بصحن الجص (لوحة مجمعة ٢١، E) طبقاً لرسم نشره ت. بيبي فرنانديث وب.خ. رسالديثا لاما، وتوجد به أشكال هندسية مستقيمة الخطوط عبارة عن أشرطة ذات لون آقحواني أو بني وبها مجموعات عنقودية من خمسة مربعات على شكل علامة الجمع + إضافة إلى سلاسل بها عُقد وميداليات في إطار هذا الشكل. وإذا ما تحدثنا عن صلة هذه الوزرة بالدهانات القرطبية التي ترجع لعصر الخلافة، عن طريق الزخارف الجصية في قصر الجعفرية، لقلنا إنها واضحة بشكر قاطع، فالمرمعات الخمسة المصطفة على شكل + كنا قد شهدناها في زخارف هندسية أُعيد وضعها في إحدى البوابات الخاصة بقصبة سوسة (انظر الفصل الثاني، لوحة مجمعة ١١، ٥). هناك وزرة أخرى على الشاكلة نفسها عثر عليها في إشبيلية، في صالة منزل تم هدمه ليكون بمثابة توسعة المسجد الموحدى الجامع هناك، وقد درسه أبارو خيمينث سانشو (لوحة مجمعة ٢١، F)، وينقسم إلى ثلاثة قطاعات تفصلها عن بعضها

سلاسل من عقد، كما أن التكوينات الزخرفية - مربعات مصطفة في شكل علامة + - هي نفسها، كما نجد طبقاً نجمياً من ثمانية فيه محاكاة لأطباق توجد في السواند *arrimadores* في كل من شانكا دي ألرية وفي "الكاستيخو" بمرسية، كما أنه على شكل وردة ذات فصوص مدببة. والشئ نفسه نجده في ذلك الخط الفائر والأشرطة البنية اللون والمربعات حيث انتقلت كلها إلى الوزرات المدججة، مستنديين في هذا إلى الوزرات التي توجد في شيقويية وبالتحديد في برج هرقل (ق ١٣) (لوحة مجمعة ٢١)، كما تم أنها تقلد الوزرات الإشبيلية الخاصة بالبناء القديم لمصلى حصن بريهويجا *Brihuega* التي درسها تورس بالباس (G,H,I) حيث نجد الوزرة التي تحمل حرف H بها مربعات مدببة وأشكال نجمية من تلك التي نجدها عادة في الزخرفة الموحدة هناك نمط آخر من الوزرات المدهونة، حيث يقسم بوجود أشكال هندسية ذات خطوط منحنية وتحمل ميداليات أو أشكال نجمية وذات أشرطة عريضة ملونة ومتشابكة مع أشكال داخل الوزرة ألوانها بسيطة هي البني، وقد عُثر على جزارة من وزرة ضمن الزخارف الجصية التي درسناها والخاصة "بساحة الشهداء" بقرطبة (١ A) وقد ظن نورس بالباس أنها قطعة مدججة فنسبها للقرن الثالث عشر، وهذه القطعة هي بداية لسلسلة من السواند *arrimadores* الغرناطية المدهونة خلال ق ١٣، ١٤، التي بدأت بتلك البقايا الأثرية التي عثر عليها في الغرفة الملكية بغرناطة (J) وهذا ما سوف نراه في موضع آخر. تتسم الأطباق النجمية التي توجد في أركان الوزرات، التي نتحدث عنها، بالأهمية (K) حيث نجد أنها، ابتداء من القرن الثاني عشر، أخذت تظهر في الأشكال المرسومة والنقوش الكتابية الكوفية وطفن العقود (١- K,A,X) وربما بدأ هذا الصنف من التشبيكة الكائنة في أركان الوزرات في النوافذ العليا "ببوابة الغفران" بإشبيلية، ثم تلا ذلك في الواجهة الخارجية لبوابة النبيذ بالحمراء (ق ١٣) (K,B,C) وتكرر ذلك في غرناطة في بداية القرن الرابع عشر وفي العمارة المدججة في كل من الأندلس وقشتالة وسرقسطة.

ويهدفنا الثراء الزخرفي الذي عليه الجص والسواند arrimadores إلى مراجعة المقولة التي تصف الفن الموحدى بالتقشف الذي نجده في الزخارف الجصية بمساجد المغرب، حيث نجد أنه قذف بهذه المقولة عرض الحائط في عقد بوابة الغفران بإشبيلية وكذلك الخير الذا التي أصبحت - تعاضداً مع مؤننتين شقيقتين في المغرب - الصوت المعبر عن ذلك الثراء المعماري غير المعتاد حتى ذلك الحين إذا ما استثنينا قصر الجعفرية، ففي هذا العقد نجد أن الزخارف الجصية القرطبية والوزرات تشير إلى أن التقشف الفني لم يعد مسيطراً مع نهاية القرن الثاني عشر وخاصة في عمارة مقار الإقامة التي إليها تنسب كل الزخارف التي شهدناها والتي ترجع إلى بضعة عقود من الزمان، حيث تعلن جميعها الثراء الزخرفي للقصور ومنازل الأعيان وهذه سمة من سمات الفن الموحدى أو الفن اللاحق على الموحدى خلال القرن الثالث عشر سواء في غرناطة أو مرسية. وفي هذا المقام يجب أن ندخل الفنون الصناعية في هذه الدائرة، وهي فنون تعرف عنها الكثير من خلال الثريات التي نجدها في مسجد القرويين، وهي ثريات موحدة جاءت على يد محمد الناصر خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر طبقاً لما رآه هنري ترأس. هذه الثريات مفعمة بتوريقات رائعة شديدة التطور ويمكن أن نبرز من عناصرها الزخرفية سمات كوفية سوف نقوم بدراستها عند دراسة الفنون خلال القرن الثالث عشر في غرناطة.

٣- قصور ألكاثار دي الإشبيلية:

اتخذ الموحدون مقراً لهم ذلك القصر الذي كان يطلق عليه خلال عصر الخلافة "دار الإمارة" وكذلك "قصر المبارك" خلال فترة حكم المعتمد بن عباد (ق ١١) وظل ذلك القصر مستخدماً - طبقاً لما أورده ابن صاحب الصلاة - حتى عام ١١٧٢م، وقد عنيّا بكل ذلك خلال الفصل الثاني، ونوهنا بمخطط صحن التقاطع في "منزل التعاقد" Casa de Contratacion الذي أُلح إليه، في البداية، ماركيز دي لايبجا

إنكلان (لوحة مجمعة ٢٢، A.B) في المكان الذي يطلق عليه "القصر القديم" على يد تورس بالباس مقارنة له بالقصر الجديد أو قصر بدر الأول، وهو ما يحمل حرف A في الوقت الحاضر، والذي نشرت الأبحاث الخاصة به مدرسة الدراسات العربية بفرنطة، حيث يرجعه مانتانو مارتوس، افتراضاً، إلى عصر الموحدين، ومع هذا ففى نظر الباحث نفسه نجد أن المربع والتقاطع تقليد للصحن السابق الذى يرجع إلى القرن الحادى عشر القائم هناك، وربما كان متمثلاً فى المخطط B، وحينئذ يعتبر نوعاً من عمليات الإحلال المعتادة فى أماكن ملكية أخرى ترجع إلى نهاية القرن الحادى عشر وبداية القرن الثانى عشر، وهذا ما نجده فى التقاطع الخاص بالقصر المرباطى فى مراكش، وبذلك يخفى وراءه حدائق متناسقة كانت تحته، أو أنه ينسب إلى الفترة الانتقالية بين القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر. هذا ما نجده فى "القصر الصغير" فى مرسية طبقاً لنايارو بلاثون، وربما كان صحن السباع فى الحمراء - عصر محمد الخامس - لاحقاً من الناحية التاريخية مع ما يتبع ذلك من إعادة استخدام صحن التقاطع القديم. وأيا كان الأمر فقد سبق القول فى الفصل الثانى من هذا الكتاب بأن مربع الصحن الإشبيلى المسمى "منزل التعاقد" تبلغ مقاساته ١٨×١٩م متلماً هو الحال فى صحن الكاستيخو بمرسية وبهو السباع فى الحمراء. وإذا ما نظرنا إلى المخطط A لوجدنا أن المربعات الأربعة تتسم ببعض الطنف فى الزوايا، وقد تكررت هذه فى مربعات صحن "ساقية جنة العريف بفرنطة" وفى بعض المنازل التى تم إجراء الحفائر بها فى شرق الأندلس. ويلاحظ أن هذا الصحن يضم زخارف فى الممرات حيث تلاحظ وجود عقود صغيرة مشيدة من الحجر، وهى عقود نصف أسطوانية أو مدببة مع وجود فتحات تصريف فوقها (لوحة مجمعة ٢٢، G) وهذا يُعد بمثابة سير على أنماط من الجسور، ومن هذا نجد جُـب حصن خيمينى دى لافرونتيرا أو فى قناطر المياه acueducto الموحدية فى إشبيلية، الذى قام ألفونسو خيمينث برسمه. ويلاحظ أن هذا النمط مسبوق بالممرات المشيدة من الحجر، فى الجزء السفلى ببركة يبدو أنها ترجع إلى عصر الخلافة فى قرطبة مكان كانينو دى

مارياً رويث (لوحة مجمعة ٢٢، H.) ويمكن أن ننسب، ويتحفظ، إلى القرن الحادى
شعر العقود الحديدية الثلاثة التى تعلوها نافذة ثلاثية فى الضلع الشمالى لصحن
الجص (الفصل الثانى، شكل ٢٢، ومخططه الذى يحمل رقم A-3 من الشكل ٢) فى
الفصل الذى بين أيدينا، ويلاحظ هناك وجود بعض اللمسات الموحدية. وفيما يتعلق
ببائكة قائمة فى الواجهة المقابلة فى الصحن نفسه (لوحة مجمعة ٢٢، A-2) والمسقط
الرأسى ١، ٢) فإن النظرية السائدة، التى طرحها جومث مورينو، تراه موحدياً رغم
أن تورس بالباس تحفظ على ذلك نظراً للصلات التى تربطه فى أن معاً بالعصر
المرابطى والموحدى. وهنا نجد أن الشك يدور حول ما إذا كان قد أقيم خلال النصف
الأول من ق ١٢ أو النصف الثانى منه. وقد نشر بحث عنه المهندس المعماري توبينو
برسمه الرائع، وهو المهندس الذى اكتشف الصحن عام ١٨٩٠م (لوحة مجمعة ٢٢، ٢)
وقد قمنا بإضفاء بعض اللمسات على الجزء العلوى فى المفتاح الخاص بالعقد
المركزى)، كما قام الماركيز دى لاييجا إنكلان بترميمه طبقاً لما نلاحظه فى
الصورة القديمة.

وبناء على عمود قديم ذى تاج خلافى تمت الإفادة منه بإعادة استخدامه فى
البائكة فإن الأعمدة الباقية ترجع إلى الطراز نفسه، وبهذا المعيار فإنها تعرضت
 لعملية إحلال حديثة وهى التى نراها اليوم جميعها مصحوبة بتيجان أعمدة أموية
مزخرفة مثل تلك العديدة الأخرى التى نراها فى "القصر". وفى البائكة نفسها نجد
العقد المركزى الذى يتسم بالضخامة والمصحوب ببعض العقود الصغيرة فى كل
ناحية، وهى محاطة كل بطنفه. ويقوم العقد المركزى على كتفين قويتين من الحجر
الذين تنبت منهما قنوات كبيرة جانبية خاصة بالطنف (لوحة مجمعة ٢٢، C. ٢٢)
وسيراً على ما هو معهود فى العقود التى نحن بصدد الحديث عنها فى المغرب نلاحظ
أن مستوى خط الحدائر موحد بين العقود السبعة. وبالعقد المركزى نجد المنبت على
شكل حرفى SS وهذا ما شهدناه فى المساجد الموحدية فى شمال إفريقيا وفى

الخيرالدا ثم يلى المنبت فصوص غير بارزة لها خطاطيف أو تجاعيد وتأخذ شكل عقد صغير ذى ستارة ومكون من سنجات رأسية الموضع، وهذا يذكرنا بالعقود المتعددة الخطوط فى مسجد تنمال وفى المذنتين المغربيتين الكبيرتين، كما نجد ذلك فى نوافذ الخيرالدا وفى عقد مصلى أسونثيون فى لاس أوليجاس ببرغش، من حيث القرب الزمنى، وربما كان هذا نوعاً من الرد على شكوك تورس بالبأس. ويلاحظ أن البنيقات مزخرفة بمنظومتين متداخلتين من المعينات من سعفات متشابكة من خلال الأطراف العلوية المضفرة وبذلك نجدها مقدمة لمعينات من الجص سوف تظهر فى الفن الناصرى والفن المدجن، والعقود الكائنة على الأضلاع تأخذ شكل مجموعات مكونة كل من ثلاثة، وهى كلها عقود مدببة بها فصوص وتجاعيد متداخلة (لوحة مجمعة ٢٢، ٦) وممتدة بحيث تأخذ شكل المعينات، وكلها من الجص المحفور، وتمتد فوق المفاتيح حتى تغطي ذلك المستطيل الخاص بالطنف. ويبرز شكل SS فى منابت العقود (لوحة مجمعة ٢٩، F) مصحوباً بسعفات من ورقتين، وبذلك يسير على نمط نجده فى البوابات الموحدية فى الرباط وفى نوافذ منڈنة حسّان بهذه المدينة. وهذا الصنف من المعينات مهجّن ومكون من تشكيل معمارى فالصو على شاكلة ما هو قائم فى الخيرالدا وفى مسجد حسّان بالرباط، وبذلك يعتبر بمثابة برهان على أن بائكة الصحن ترجع إلى العصر الموحدى، مع إضافة المعين أو تلك التركيبية المحفورة التى بدأت مشوارها من خلال الأجر والجص فى القبة ذات الأوتار الكائنة أمام محراب مسجد تلمسان الذى يرجع إلى عصر الموحدين، التى ربما كانت نوعاً من استلهام تلك القباب الصغيرة فى الجعفرية. وتتسم المعينات بإيقاعها المنتظم من خلال معينات أفقية تبادلية على شاكلة ١-٢-١-٢-١، حيث نجد رقم ٢ يعنى وجود معينين متوالين على محور الأعمدة (لوحة مجمعة ٢٢، D) وهذه التركيبية نراها وقد تجسدت من خلال الأجر فى الحوائط الخارجية للمآذن الملقية وهى منڈنة أرشس Archez وسالارس Salares حيث قامت ماريا بولورس أجيلار بدراستهما، واعتبرت أنهما

ترجعان إلى عصر الموحدين (ق ١٢ أو ١٣)، كما أن هناك مآذن مناظرة لهما في تلمسان (ق ١٣) وكذلك في بعض الأبراج المدججة في قرمونة وإستجة وزخارف جصية في واجهة قصر بدرو الأول المدجن، وهو واحد من مجموعة قصور إشبيلية.

يحيط العقد المركزي بالواجهة المكونة من عقدين حدييين متماثلين ونافذتين في القطاع العلوى عند المدخل إلى صالة التشريفات الموجودة في العمق، ويمكننا أن نلاحظ المنظور وتأثيره في النوافذ الزخرفية لمآذن مسجد الكتبية (لوحة مجمعة ١٧، ٢) ومسجد حسان بالرباط (لوحة مجمعة ١٧، ٤) والخيرالدا. وربما كان يسبق هذا المنظور الخاص بصحن الجص منظور آخر هو الخاص بتقاطع صحن "منزل التعاقد" (لوحة مجمعة ٢٣، ٨) حيث نلاحظ تتابع الواجهة والمجالس التي أقيمت مثلث هو الحال في ذلك الصحن، رغم أنها الآن تحظى بتفاصيل جديدة تتمثل في عقد المدخل الثلاثي للصالة والثنائي على طرفي واجهة المدخل، وعموماً فإن الصورة المكونة من عقد مركزي يقوم على أكتاف، وعقود مُضعفة geminados صغيرة مصحوبة بالمعينات في كلا الصحنين، لها ما يماثلها في الخيرالدا، ولهذا فإن مانتانو مارتوس قد جرى على إعادة بناء بانكة واجهة صحن التقاطع في "منزل التعاقد"، وأقول إنها جراءة نظراً لما حدث في إعادة بناء واجهة صالة التشريفات في مدينة الزهراء على يد ذلك المهندس نفسه، فالشواهد الخاصة بالمخطط يصعب أن تتوافق مع ما يدل على الارتفاع، فهذا غير موجه بالمرة، أضف إلى ذلك أن العمارة الإسبانية الإسلامية عامة والموحدية خاصة تتسم بأن كل ارتفاع أو مسقط رأسى يفاجئنا عادة بتكوينات مختلفة حتى ولو كان المبنى ذا أسلوب جمالي بعينه، والدليل على هذا ما نراه في المفهوم الذي يكمن وراء النوافذ المعمارية في المآذن الموحدية الكبرى التي شهدناها في أشكال سابقة. وهنا إذن إنه لمن المخاطرة غير المحسوبة أن نتصور المشهد الإشبيلي الذي ليس به أية بقايا زخرفية من الجص لتؤخذ كنموذج، يعتمد ما هو قائمة في مدينة الزهراء بدءاً بالصالون الكبير.

هناك العقدان التوهم عند مدخل المجلس بصحن الجص، مع وجود عمود حديث في المنتصف، حيث بهما بعض السعفات المساء المتداخلة والمعقودة بالطنف في البنيقات الطبلات). وهو رسم يصور عقوداً موحدة لمحراب مسجد القديس خوان في ألمرية (لوحة مجمعة ٢٢، E)، وفوق العقود نجد نافذتين لكل عقد نصف أسطوانى بمعدل واحدة لكل عقد حدى تحتها ومصحوبة بتشبيكات جسمية مثيرة للفضول (لوحة مجمعة ٢٢، B)، ويرى جومث مورينو أنها ثمرة عمليات ترميم، غير أنه إذا ما نظرنا إليها ملياً لأمكن القول إنها موحدة أو أنها صممت بناء على نموذج يرجع إلى القرن الثاني عشر، والسبب أن خطوطها الفنية تتكرر في نوافذ في الفن الإشبيلي المدجن وكذلك الفن الطليطلى، وتذكرنا التشبيكة (٤) الخاصة بالنوافذ بتلك التشبيكة السداسية التي نجدها في بوابات غرفة حفظ المقدسات القديمة في دير لاس أوليجاس ببرغش، والتي سبق القول بأنها ترجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وهى تشبيكة تتب من دوائر متقاطعة Secantes أو متشابكة، وهذا النمط انتقل إلى تكوينات زخرفية هندسية منحتية الخطوط تشبه تلك التى تم البدء بها فى مسجد ابن طولون بالقاهرة. ومن اللافت للانتباه أن مثل هذا الصنف من الخطوط موجود فى بنىقات عقود المعبد اليهودى سانتا ماريا لابنكا (٦) وهو دار عبادة أقيمت فى منتصف القرن الثالث عشر وبالتالى يرتبط بالموحدين فى إشبيلية قلباً وقالباً.

وعودة إلى بائكة الواجهة التى تحمل الجديد أو أنها متفردة بين الواجهات خلال القرن الثانى عشر لنشير إلى أننا تحدثنا عن أصول بوائك الصحنون فى العمارة الإسبانية الإسلامية وتطورها بما فى ذلك المدجنات وتركز اهتمامنا على تلك البوائك ذات السبعة والخمسة عقود (لوحة مجمعة ٢٤)، كما كتب المهندس المعمارى إنيثش ألمش شيئاً موجزاً عن بوائك الجعفرية التى زالت من الوجود وقام سافيريون بنشر البحث (١) الذى أشرنا إليه عند الحديث عن هذا الأثر، وقد أشار المهندس المذكور

إلى أن تلك البائكة لها صلة بالبائكة الموجودة في صحن الجص، ورأى أن الأول غير مكتمل في الرسم الذي نشره سافيرون، فهي بائكة ذات سبعة عقود أوسطها أكبرها من حيث العرض والطول، ولما كان الأمر على هذا النحو وانطلاقاً من الافتراض القائل بأن تلك البائكة ترتبط بالبائكة الخاصة بصحن سانتا إيزابيل فلا يسعنا إلا القول بأن بائكة قصر الجعفرية هي النموذج الأقدم للبائكة الإشبيلية (٢). أشرنا أيضاً في صفحات سابقة، إلى صحن مسجد مدينة الزهراء (٣) ذي البوائك المكونة من سبعة عقود، أكبرها أوسطها، كما أنها ترتبط بالداخل الخارجية في ثلاثة من أضلاعها، وهذه تشكل حالة فريدة في العمارة الأموية في قرطبة، كما نراها في مدينة الزهراء متمثلة أيضاً صحن مربع ذي بوائك أربعة مكونة كل منها من خمسة عقود أوسطها أعرضها ومرتبطة بعقد المدخل الثلاثي إلى صالة أو مجلس، وفي هذا المثال يلاحظ أن الأكتاف الحاملة لعقود البائكة مشيدة من كتل حجرية مربعة، ويبلغ عدد العقود في كل واجهة خمسة مع بروز العقد الأوسط. ومن المعروف أن بائكة البرطل بقصر الحمراء، وكذا تلك الواقعة شمال صحن الساقية بجنة العريف (C) هي ذات عقود خمسة أبرزها أكبرها ويتكرر المثال نفسه في الأضلاع الصغرى لصحن الوصيفات في قصر بدرو الأول بالقصر الإشبيلي (G) ورغم هذا فإن الأضلاع الأكبر لها بوائك من سبعة عقود. وأخذت البوائك ذات العقود الخمسة تفرض نفسها في قصر السباع بالحمراء - عصر محمد الخامس - (D). ويلاحظ أيضاً أن جدار الواجهة الخاصة بالخيرالدا يحمل تقليدًا للبائكة ذات العقود الخمسة أكبرها أوسطها (B). وانتقلت البوائك ذات العقود السبعة إلى الفن المدجن خلال القرن الرابع عشر ومن أمثلة ذلك سانتا كلارا دي موجير (٤) وسانتا ماريّا دي قرمونة (٦). ومن المهم أن نسلط الضوء على بائكة صحن مسجد الزهراء (٣) حيث نجد فيه، ولأول مرة، أن العقد الأوسط هو الأعرض والأعلى من العقود الثلاثة الكائنة على هذا الجانب أو ذاك وهذا ما شهدناه في صحن الجص.

صحن التقاطع الجنوبي :

خرج علينا ماثنانو مارتوس بنظرية جديدة تقول بأن "دار الإمارة" التي شيدت في عصر الخلافة أدخلت عليها إضافات في عصر الموحدين مثل مقر إقامة ملكي الذي يطلق عليه "صحن التقاطع" ذو المستويات، والذي قام ألفونسو العاشر ومن جاء بعده من الملوك بترميمه، ويقوم بعض الدارسين بإجراء حفائر معمارية في المكان وهذه النظرية تقول بوجود صلة ما بين مقر الإقامة هذا وبين ذلك الذي زال من الوجود وهو القصر الشهير الذي بنى في عصر المعتمد بن عباد وكان يطلق عليه "القصر المبارك"، وهذا القصر - طبقاً للافتراض الذي طرحه جيريرو لوبيو - كان يقع في المكان الذي أقام فيه بدرو الأول صالون السقراء. وبذلك فإن هذه الصلة تتمثل في الدهليز الذي يقع بين صحن الوصيفات ذي الطابع المدجن وبين "صحن التقاطع" وهو دهليز سقفه عبارة عن قبتين صغيرتين من المقرنصات تقوم الواحدة منها على أربع مناطق انتقال مشطوفة *aristas*، ولا يعرف لأي فترة تنسبان على وجه التحديد وربما يرجع هذا إلى عصر بدرو الأول لبساطة عمارتها، (انظر الفصل المخصص للمقرنصات شكل ٢٤).

وعودة إلى "صحن التقاطع" فإننا قد أشرنا إليه في الفصل السابق في الشكل ٣٠ حرف ٧ وهو عبارة عن مخطط نشره ر. جومث. ومن جانبه قدم لنا أنطونيو ألماجرو بعد ذلك مخططاً افتراضياً - هو مسقط أفقي ومسقط رأسي ومنظور قطاعي - ورأى أن هذه الأشكال مهمة في خطوطها العامة من حيث الاعتقاد بأن هذا القصر يرجع إلى العصر العربي، وأعيد استخدامه على يد الملوك المسيحيين، وربما كان ذلك ابتداءً من عصر ألفونسو العاشر الملك الذي أدخل عليه تعديلات مهمة تتمثل في إضافة قصر قوطي جيد التخطيط في القطاع الجنوبي. كان تورس بالباس أول من درس الموضوع وأول من قدم (كروكي) أو مخططاً لصحن التقاطع رسمه فيليكس إيرنانديث، حيث تم - في بداية الأمر - استلهاً المخططات اللاحقة، ولم ير الأول

أصوله الإسلامية بوضوح شديد. ثم جاء ر. مانتانو ومن بعده أ. ألماجرو وأشارا إلى أن الصحن من أصول موحدة رغم غيبة بعض الشواهد النمطية التي تقول بأنه يرجع إلى أصول عربية مثل الأكتاف أو الأعمدة أو القباب، وبالتالي فهو صحن يرجع إلى العصر الإسلامي استخدمه كل من المرابطين والموحدين والملوك المسيحيين في قرطبة وإشبيلية وربما في تورديسياس. وربما كانت أهمية هذا الصحن كأمينة في ضخامة حجمه مقارنة له بصحن التقاطع في مونتريرا Monteria وفي "منزل التعاقد" وفي "صحن الجص" (الفصل الثاني شكل ٣٠ حرف P,X,S) ويبلغ مقاسه ٤٠, ٤٧ × ٤٠, ٢٤م مع وجود مستوى سفلى يطلق عليه "حمام السيدة ماريًا دي باديا" يبلغ عمقه ٤, ٥م طبقاً لرأى أ. ألماجرو. وكان للقصر، في المستوى السفلى، بوائك ذات عقود عادية وأكتاف في الأضلاع الأربعة حيث نجد اثني عشر عقداً في الأضلاع الطويلة. وإذا ما اتخذنا مخطط صحن التقاطع "بمنزل التعاقد" نموذجاً لأمكن القول بأن ذلك الصحن كان يضم في الجزء العلوى بوائك في الأضلاع الصغرى كمدخل لما يمكن أن يكون صالة تشريفات مع وجود غرف في الجوانب. هناك أرصفة جانبية تحيط بالصحن وما به من ممرات، كما أن هذه الأخيرة مقسمة إلى ممرات أصغر مع وجود مياه عند الكبارى الرئيسية (لوحة مجمعة ٢٥ طبقاً لآلماجرو: E الوضع الحالى للصحن، B الافتراض الخاص بالآثر الإسلامى فى المستوى الأسفل، G الافتراض الخاص بالآثر الإسلامى فى المستوى العلوى). غير أن كل هذا أمر غير موثوق منه تماماً نظراً لعمليات التعديل التى أدخلها ألفونسو العاشر ومن جاؤا بعده، ومن هنا من المجازفة غير المحسوبة أن نضفى على هذا الصحن ما عليه صحن التقاطع فى "منزل التعاقد" أو ما عليه صحنون أخرى معاصرة أو لاحقة سواء داخل شبه الجزيرة الأيبيرية أو خارجها.

من البدهى أن القصر الذى نحن بصدد الحديث عنه يتسم بالأصالة فى كثير من جوانبه، إن لم نقل إنه قصر فريد، وهنا نتساءل: لماذا لا نفكر فى مخطط تقاطعات

بصحن عربى أصيل رغم أن مساحته أمر غير معهودة، خلال القرن الثانى عشر،
 ورغم أنه قد جرت عمليات إحلال كبيرة خلال العصر المسيحى أو المدجن (ق ١٣، ١٤)
 من عقود نصف أسطوانية وأسقف نصف أسطوانية مدبية ؟ ألا يحتمل أن يكون ذلك
 هو الموقف الذى عليه بهو السباع فى الحمراء؟ إننا نرى أن بهو السباع عبارة عن
 مساحة عربية ترجع إلى ما قبل عصر الناصريين، لكن تم إعمارها على الطريقة
 الناصرية على يد محمد الخامس الذى جعل الأرضفة كتلة واحدة وهى
 الأرضفة القديمة التى كان يبلغ عرضها متراً أو أكثر بقليل. ويلاحظ أن العملية نفسها
 تجرى فى الصحن الإشبيلى ولكن بشئ من المبالغة يصل إلى أربعة أمتار. ومن
 الممكن القول بأن القصور الإسلامية أحياناً ما تشهد هذا الصنف من عدم التناسق
 والتناغم بين الفراغ المكشوف والصحن ذى الزرع والحجرات أو المجالس ذات البوائك
 ذات الأضلاع الصغيرة. وقد اتسم الصحن الأول بوجود قراع أكبر أو صغر حجم
 المرات وهذه سمة من سمات جنات عدن المشرقية. إنه لمن الصعوبة بمكان أن نتخيل
 بلاطاً ملكياً بكل ما فيه من هذه الصالات التى لا تقيد من السماوات المكشوفة، وهذه
 الصورة غير جديرة بأن يكون عليها بهو السباع بالمرء، ومن هنا فإن هذا الفراغ
 المكشوف كان مهياً ليستخدمه قاطنو المكان، ولما كانت هذه الصورة أساسية فى
 صحن أو صحنون التقاطع الإشبيلية فى "القصر" فإننا نتساءل: أين كان القصر
 الرسمى الذى كان من السهل التنقل فيه وخاصة خلال الاحتفالات والاستقبالات، أى
 أن يكون قصراً على شاكلة قمارش بالمرء أو القصر المدجن لبدرو الأول فى القصر
 الإشبيلى؟ وإذا ما نظرنا إلى مدينة الزهراء لوجدنا عدم التناغم فى المساحة بين
 الحديقة أو الصحن وبين الصالات ذات الأسقف فى "الصالون الكبير" وكذلك شرفة
 الصالون نفسه حيث تتداخل كافة هذه المكونات فى بنية واحدة مع ما نلاحظه من
 وجود حديقة يصعب السير فيها، والشئ نفسه نجده فى قصر الجعفرية وفى قصور
 القصبه بالمرية، غير أن كارا بارو نويو تشير إلى أن هذه الأخيرة تضم صالونا
 بازيليكيًا مخصصاً للاستقبالات الرسمية، وقصراً ذا حديقة ضخمة. ومن جانبنا نرى

أن القصر الإشبيلي ينقصه قصر الاستقبالات به ممرات كبيرة وواسعة وقبة ملكية في صالة العرش، وحجتي في هذا أن القباب الملكية في الحمراء لن تكون من بنات أفكار الناصريين وحدهم. ومن هنا فإننا نقول بوجود قصر إشبيلي للاستقبالات وربما كان قصر المبارك الذي شيده المعتمد بن عباد، والذي قام بدرو الأول بإحلال قصر محله. كان هذا الصنف من القصور في الحمراء هو قصر قمارش وكذلك المنزل الخاص أو منزل تزجية أوقات الفراغ ألا وهو بهو السباع، وما حدث بعد ذلك هو أن قام محمد الخامس بتحويل هذا المنزل إلى قصر رسمي وأصبح الصحن منذ ذلك الحين ممرا بالكامل.

رأينا أن القصر الإشبيلي له عدة تقاطعات وربما كان عددها أكثر مما كان عليه خلال العصر الإسلامي ليكون مهياً بذلك للعاهل وحريمه وأبنائه، وقد تم الكشف في الحمراء عن تقاطع واحد، إلا أن الناصريين كانت لهم عدة قصور صغيرة ضمن الأبراج المتعددة أحدها هو البرطل وهو مبنى صغير له حديقة وبركة كبيرة. ونختتم هذا بالقول بأن قصور الدرجة الثانية (أي القصور الخاصة وتزجية أوقات الفراغ) كانت تكتفى بصحن سواء كان به تقاطع أم لا، على شاكلة ما كان معهوداً في المنزل العربي التقليدي، وفي الأضلاع الصغرى كانت تضم صالات تشريفات لها بائكة مكونة من ثلاثة أو خمسة أعمدة. أما القصر الرسمي ذو المخطط المستطيل فهو على العكس من ذلك حيث كانت به فراغات مثمثة في إطار فراغ مربع وذلك لإقامة القبة أو صالون العرش، أي أنه كان قصراً مربعاً تقريباً به ما يتراوح بين ستة فراغات أو تسعة أو أحد عشر أو خمسة عشر، مع إعطاء أولوية للفراغ الرئيسي، وهذا ما شهدناه في قصر جالينا الذي يقع خارج أسوار طليطلة وفي قصر سامراً أو صالون السفراء نفسه في قصر بدرو الأول (انظر الفصل الثاني لوحة مجمعة ٨). ورغم أننا يمكن أن نخلص إلى نتيجة، تعتمد على أحدث الحفائر التي جرت في القصر، مفدها أنه من غير المحتمل أن يكون قصر بدرو الأول قد حل محل قصر المبارك، فإن نظرية

جيريرو لوبيو بشأن القصر الأول لا يمكن إهمالها، وهنا يجب أن نواصل عمل مجسات لما تحت أرضية القصر المدجن.

وعند الحديث عن القبة الملكية التي لا نجدها في إشبيلية القرن الثاني عشر - فطبقاً للمصادر العربية كانت قائمة في قصر المبارك الذي شيده المعتمد وفي القصر الزاهي - كنا نفكر في قبة أو صالة العدل التي أقامها ألفونسو الحادي عشر غرب صحن الجص، حيث كانت هناك صالة أخرى - طبقاً لتابالس - أصغر منها تعود للقرن الثاني عشر (لوحة مجمعة ٢٢، A) ربما كانت قبة. وأيا كان الموقف فإن قبة ألفونسو الحادي عشر ذات المخطط المربع ثم المُنَمَّن على شكل شخصيخة بها نوافذ، ليست من عنديات المدجنين، وهذا يدفعنا إلى القول بأن القبة الملكية في قمارش بالحمراء كانت النموذج الرائد للأولى، كان ألفونسو الحادي عشر عدواً ليوسف الأول صاحب قبة قمارش، غير أنه كان يقلده معمارياً وهذا ما نستشفه في عمارته التي شيدها في أماكن كثيرة في إشبيلية وتوردسياس وفي قصور أخرى، أي أنه كان يضيف بهاء ملكياً على المبنى من خلال قبة ذات ملامح إسلامية، وتمثل هذا أيضاً في صالة العدل بإشبيلية وما أطلق عليها "المصلى الملكي" في توردسياس. وفيما يتعلق ببرفات الملك المسيحي فهي مدفونة في المصلى الملكي بمسجد قرطبة الذي أقيم لهذه الغاية على يد ابنه إنريكي الثاني، وهو عبارة عن بناء سقفه مقبب يبدو شكل القبة فيه على النمط الإشبيلي وهذا ما نستشفه من عدة تفاصيل منها الأوتار ذات الطابع الخلافي والعقود المفصصة والأشكال الخطافية ذات الطابع الموحدى (لوحة مجمعة ٢٣، ١) والعقود المتعددة الخطوط في القطاع السفلى للحوائط، وهذا يقودنا إلى التفكير بأن "القصر" الإشبيلي كان يضم قبة خلال القرن الثاني عشر، وهنا نتساءل: ماذا عن طبيعة الغرف الخاصة بقصر عربي مفترض تقع أطلاله تحت القصر الذي شيده بدرو الأول؟ وهنا تقع في السياق الملكي الخادع الذي عليه مدينة الزهراء، حيث تحدثنا بعض المصادر العربية عن وجود قبة أنشئت في عهد عبد الرحمن الثالث،

وربما كانت قبة أسطورية، غير أن الموضوع هو نفسه فى قصر المبارك الذى شيده المعتمد فى إشبيلية وبه قبة "الثريا" حسب ما أورده الشاعر الصقلى ابن حمديس وأشار إلى وجود أشكال آدمية ذات أيدى وأرجل تنقلنا إلى ذلك الصالون المسمى "الصالون العظيم S. Glorioso فى قصر المأمون بطليطلة، وهو صالون به إفريز من الرخام الأبيض الذى يحمل أشكالاً حيوانية وطيوراً وأشجاراً ونقوشاً كتابية عبارة عن أبيات من الشعر تمدح العاهل، ولا نشعر بالمفاجأة عند تناول أمر وجود أشكال حيوانية فى صالات الأمراء العرب ذلك أننا نجدها قبل ذلك منحوتة على كتل من الرخام أو الحجر الرملى عثر عليها فى مدينة الزهراء، كما نعثر عليها أيضاً على الجص خلال القرنين الحادى عشر والثانى عشر فى قصر الجعفرية وبالأجير ومنزل assugra بمرسية.

وعندما نعود إلى صحن الجص نجد الباحث تابالس يرى بوجود بائكتين. إحداهما الحالية، أما الأخرى فهى موازية على الجانب الآخر دون تحديد ملامحها لأنها ربما زالت جراء عمليات تعديل فى المبنى فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر وإضافة بركة كبيرة فى الوسط.

الواجهات:

هناك بعض الواجهات التى يصعب تحديد تاريخ بنائها ربما لأنها ترجع إلى الفترة الانتقالية بين الموحدىين والمدرجىين، ومنها الواجهة الخارجية (لوحة مجمعة ٢٥، ١، ١٣-٤) والداخلية (لوحة مجمعة ٤-١٤، ٢، ٣) فى بهو السباع. والواجهة الأولى مشيدة من الحجر وتطل على ميدان النصر ولها عقد نصف أسطوانى يتسم بالانسيابية ويسير بطن العقد المذكور على النهج الموحدى أى أنه يبرز بشكل جزئى عن حدود الطنف (١-١، ١-٢: بوابات لبله وبرج مير Mir فى قصبة دانية) هناك أيضاً واجهة تطل على صحن مونتريا حيث نجد بها ثلاثة عقود أوسطها من الحجر

وتحمل تروساً بها شعار جماعة "لاباندا دي ألفونسو الحادي عشر"، أما العقدان الآخران فهما مشيدان من الآجر ومديبان وربما كانت الحدائر مصممة لتكون خاصة بعقود حدوية مفترضة، ويلاحظ أن العقد الأيسر يضم فوقه مجموعة من العقود الزخرفية المتشابكة من خلال عُدّ في المفتاح (٢)، أما رقم (٣) فهو عقد مجزأ على ثلاثة على شاكلة وأجهات المسجد الجامع بقرطبة، وهذه العقود الثلاثة توضع على جدارين، وربما ثلاثة متلاصقة، أحدها ذلك المجاور مونترياً وهو جدار من الطابية، أما الجدار المطل على بهو السباع فهو من الآجر، وقد أثارت هذه الحوائط اهتمام الدارسين بهذا المكان. وهنا نجد أن تابالس يقدم لنا نظرية تقول بأن الحوائط الثلاثة المتلاصقة ترجع إلى الفترة من عصر ملوك الطوائف حتى عصر الموحدين ويرتبط كل جدار بالبوابات الجانبية المشيدة من الآجر التي تحمل بصمات عصر الموحدين، غير أن الباب الأوسط المشيد من الحجارة أصبح غير موجود مع ما به من تروس مسيحية، وكانت تلك الأبواب بمثابة مداخل لقطاعات ملكية مختلفة، وللوصول إلى تلك القطاعات كان من الضروري وضع هذين المنحنيين المستقلين ابتداء من عقد وحيد مفترض يتسم بالضخامة زال من الوجود وكان يقع في مركز الحائط الأمامي. ورغم أن النظرية ليس بها الكثير من الاحتمالية فإنها لها منطقها، ذلك أن المخطط المطروح من الخارج للداخل ينوّه بعملية انتقالية رسمناها على شكل حرف آ وهي ذات بابين في الأطراف (X)، ونرى الرسم نفسه في البوابة المسماة ببوابة القديسة إيولاليا التي تفتح على بركانة في سور مرسية (ق ١٢) طبقاً لرسم لـ خ. أراجونيس (A) مع تنويعات متكررة في باب الحديد في تونس (ق ١٣) وربما ينضم إلى تلك القائمة مدخل القصر القديم في المهديّة (ق ١٠). لكن من الصعب أن نعرف ما إذا كان ذلك النمط من المداخل كان موجوداً في باب قرطبة الكائن في السور الحضري بإشبيلية خلال عصر الموحدين. ومع كل ما سبق لم تتم البرهنة بشكل كاف على أن الواجهات

الصغيرة المشيدة من الآجر، والكائنة في الأركان أو الانحناءات المذكورة، ترجع إلى عصر الموحيدين أخذين في الحساب النقاط التالية:

أولاً: ليس هناك قول الفصل بعد بشأن المشيدة من الآجر وفيما إذا كانت حدوية الشكل أم لا؟

ثانياً: أن شريط العقود الحدوية المتقاطعة في البوابة من الجهة اليسرى والمرتبطة ببعضها من خلال مفاتيحها عند الخط الأفقى للإفريز (٢) لم يتم العثور على مثيلات لها في أى أثر موحدى سواء في إسبانيا أو الشمال الإفريقي، ومع هذا فإننا نراها في الآثار المدجنة وبالتحديد في القطاع الخارجى للمصلى الذهبى في كل من قصر تورديسياس وكنيسة القديس بدرو دى ويلبة ليس إلا. كما ينبغي أن نشير إلى أمر آخر وهو مختلف وهو وجود أشرطة العقود المفصصة والمعقودة عند نقطة المفتح، مثل التى رأيناها فى منذنة الكتبية وتكررت فى الفن المدجن الإشبيلي والطلطلى ابتداء من القرن الثالث عشر. ثالثاً: يوجد على جانبى العقد الحجرى الأوسط، المصحوب بتروس مسيحية فى السور، نقطة انطلاق لحائط آخر يفترض وجوده وهو حائط ضخ، وربما كان ذلك شاهداً على وجود دعائم قوية للسور زالت من الوجود. هناك باب آخر منحنى انحناءً بسيطاً نو شكل مدجن رغم أن الصفات الرئيسية تقول بأنها موحدية، إننى هنا أتحدث عن بوابة تسمى بوابة حارة اليهود والكائنة فى السور الشمالى الشرقى للقصر (٤-٩)، وهى بوابة ذات قبة مهمة مشيدة من الآجر، مشطوفة وقائمة على مناطق انتقال مشطوفة وبها تكسية مزينة من الآجر المدهون، وهذا الصنف من التكسية شديد الشيوع فى الحمامات الموحدية أو تلك ذات الموروث الموحدى إلى جوار قبة المرأة وهذه نجدتها فى البوابة الخارجية المسماة بوابة الأسد فى "الكاثار" Alcazar .

وفيما يتعلق بعملية إعادة هيكلة أسوار دار الإمارة فى "القصر" خلال عصر الموحيدين تجدر الإشارة إلى استخدام الآجر فى بعض الأبراج والحوايط الخارجية

وزيادة سواتر بين أبراج السور باستخدام المادة المذكورة نفسها، غير أن ما يلفت الانتباه في حصن مهم كهذا هو أنها لم يتم تدعيمها خلال القرن الثاني عشر بأبراج برانية على غرار الأموية المعاصرة، وهذا ما نراه في قصبة ماردة أو في حصن ترجالة (انظر الفصل الثاني لوحة مجمعة ٣٠، H,Z) وهي أماكن أقيمت في منطقة سهلة مثالية لمثل هذا الصنف من الأبراج الخارجية، لدرجة أن المسيحيين أقاموا هذه الأبراج في السور الخاص بقصبة طلبيرة الذي يرجع إلى العصر الأموي، وكذلك الأمر في غرناطة حيث نجد منظراً مصوراً للمعركة Higuera تظهر فيه هذه الأبراج بمثابة دعائم إضافية لكل من السور والأبراج الخاصة بالمدينة الزيدية. كما توجد أبراج برانية موحدة في أسوار إستجة، وكانت قائمة في سور قرمونة وقصرش وبظليوس والغرب Algarbe البرتغالي. وإذا ما تأملنا الأبراج البرانية الخاصة بمدينة إشبيلية خلال القرن الثاني عشر لوجدنا أنها كانت مصحوبة ببريكانات وخنادق، لكن يشذ برج الذهب عن هذه القاعدة.

ومن السمات المميزة للعمارة الموحدة الإشبيلية نجد عقد المسجد الجامع (لوحة مجمعة ٢٥، ٢) حيث يلاحظ أنه عند نقطة المنبت ترتسم زاوية قدرها ٩٠ درجة حول الحلية المعمارية المقعرة nacela للحدائق، وقد تكرر هذا النموذج في العقد الداخلي لباب الرملة (غرناطة) الذي زال من الوجود والذي نراه في رسم أعده تورس بالباس (لوحة مجمعة ٢٥، D) وقد قمت مؤخراً بإدراج بناء هذا الباب الغرناطي خلال القرن الثاني عشر استناداً إلى النموذج البارز للعقد الداخلي وإلى تلك السمات الأخرى وهي: الكوابيل على شكل SS والتزيينات الخاصة بالعقد الخارجي متكاملة (لوحة مجمعة ١٦، ٢) وهي تشبه الكوابيل الكائنة في بوابة عدية بالرباط (لوحة مجمعة ١٦، ١-٣)، هناك أيضاً العقد الداخلي المتوج بعقب من سنجات متبادلة بين بارزة وغائرة سيراً على النموذج الموحد (لوحة مجمعة ١٥، ٤)، كما يوجد في العقد الداخلي نفسه محارت مقلوبة Veneras في البنيقات - الطيلات - على شاكلة ما هو قائمة في البوابات الموحدة في كل من الرباط ومراكش (لوحة مجمعة ١٦، ٢-٦).

كذلك هناك العقد الداخلى الحدودى المشيد من سنجات بارزة وغائرة بشكل متبادل مع سابقة لها فى "باب أغناو بمراكش" (لوحة مجمعة ١٦، ٦). وإذا ما كان لنا أن نستخلص شيئاً من لوحة رسمها ميادو Mellado ربما ترجع إلى عام ١٨٥١م لقنا إن الواجهة الخارجية للبوابة الغرناطية كانت تضم عقداً ذا سنجات، ويلاحظ أن انحناء منكب العقد قد خرج عن الشريط الذى فوقه مثلما هو الحال فى بوابة "ليون فى القصر" الإشبيلي، كما أن السنجة المفتاح تبرز، من حيث الارتفاع، عن باقى السنجات، وهذا ما نراه فى العقد المسمى عقد بوابة قرطبة فى إشبيلية وعقد بوابة الثور Buey فى سور لبلة (لوحة مجمعة ٢٥، ١-١) إضافة إلى أمثلة أخرى وختاماً يلاحظ أن مخطط "القصر" الإشبيلي عند نهاية القرن الثانى عشر هو الذى نشره تابالس (لوحة مجمعة ٢٥، ٤) وقد أضفنا نحن الترقيم والأسماء: A,B,C,D هى أسوار القصر خلال القرن العاشر، توجد فى Aالبوابة التى ترجع إلى عصر الخلافة والتى تم ترميمها من الداخل، وتجد خارج السور قطاع بهو السباع وصحن مونتريا (S) مع وجود مساحة مربعة بها تقاطع يرجع إلى القرنين الحادى عشر والثانى عشر، وفى الحرب X نجد قصر التقاطع الخاص "بمنزل التعاقد" (ق ١١، ١٢)، وفى P قصر صحن الجص، وفى Y نجد "صحن التقاطع" الكبير. وتدل الأرقام على الأبراج التى شيدت خلال العصر الأموى، وخلافاً لما كان عليه اتجاه القصور العربية نجد أن كلاً من حرفى T و V يشيران إلى قصر بدرى الأول المدجن الذى أضيف إلى المكان خلال الفترة من ١٣٦٤م-١٣٦٧م وربما كان هذا القصر قد حل محل قصر عربى لا نعرف تاريخ تأسيسه وإلى أى فترة يرجع حتى الآن.

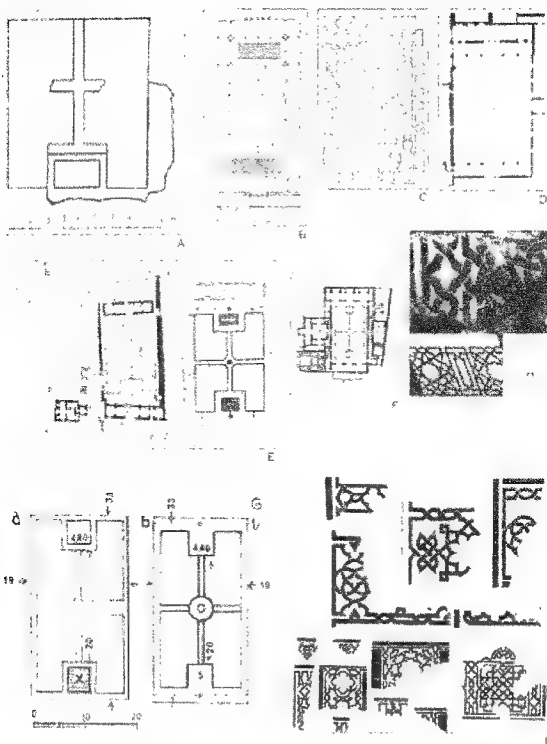
٤- البحيرة:

نشير فى نهاية هذا المطاف إلى منية يطلق عليها "منية البحيرة" وهى منية ورد ذكرها كثيراً فى الحوايات العربية لبركتها الواسعة، وربما كانت أول عمل معمارى

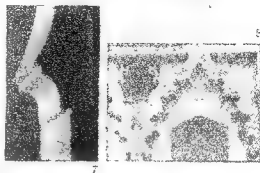
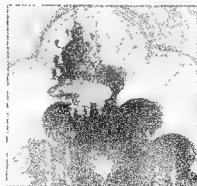
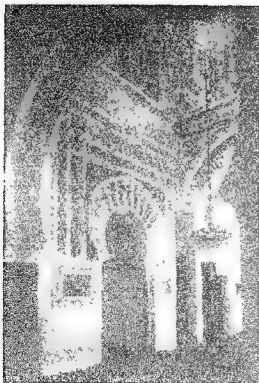
للخليفة أبي يعقوب طبقاً لما أورده ابن صاحب الصلاة، وتشير الحوليات المذكورة إلى أن هذه المنية أقيمت على أنقاض منية أخرى ترجع إلى القرن الحادى عشر. وقد قام خوان ثوثايا وغيره من الباحثين بإجراء حفائر فى منطقة يطلق عليها "حديقة الملك" غير أن نتائج تلك الأعمال لم تكن كبيرة لدرجة تساعدنا على تصور ولو حتى تقريبا لما كانت عليه البائكات أو الحديقة التى تطل عليها تلك البائكات ومع هذا نجد المهندس المعمارى أحمد بن باسو يقدم تصوراً لما كانت عليه تلك المنية.

الأشكال واللوحات

الفصل الثالث



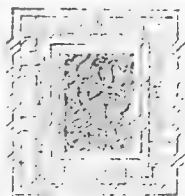
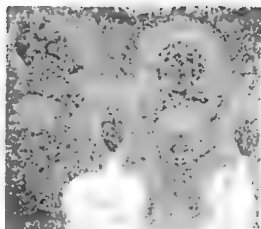
الصحن الحديدية، تطورات حتى القرن الرابع عشر، H: وزرات مدهونة



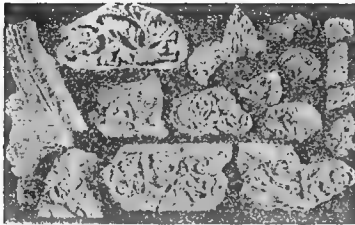
١-١، ٤ مسجد تلمسان، ٣ عقود من قرطبة.

٢، ٥ مسجد القرويين

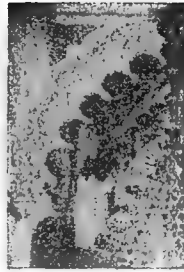
٦ قبة الباروديين، مراكش.



١. مسجد الفروس
٢. مية الباروديين، مراکش
٣، ١-٢. مسجد تلمسان



1



2



3



4



5

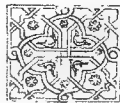
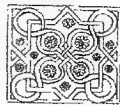
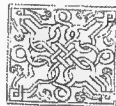
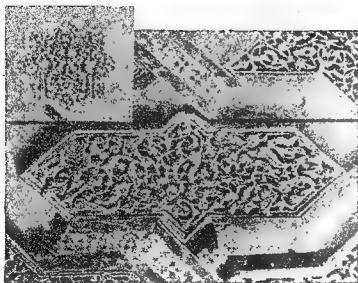


6



7

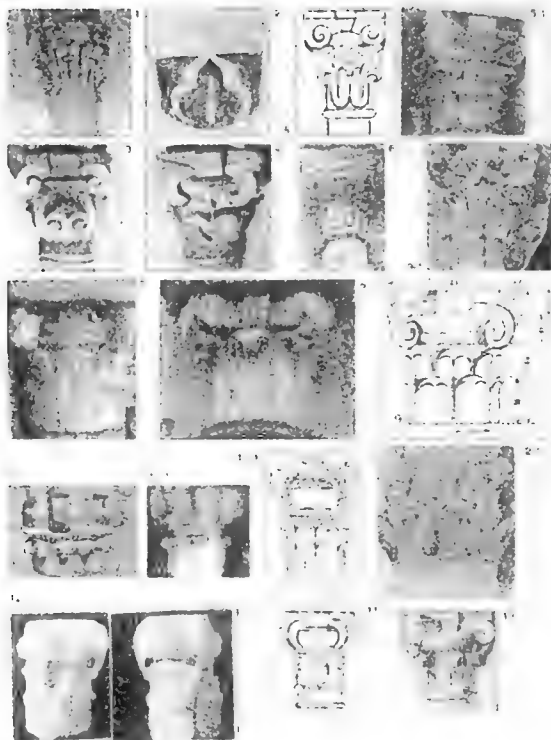
- ١ زخارف جصية في الماورود
٢ عقد بمسجد الجزائر
٣، ٤ مسجد الصالح طلائع (القاهرة)
٥، ٦ : مسجد تلمسان



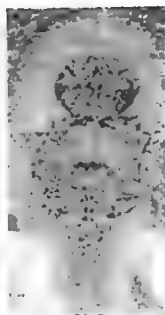
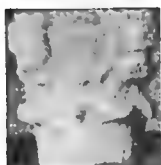
3



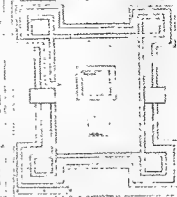
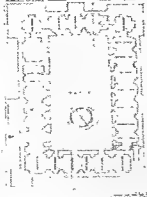
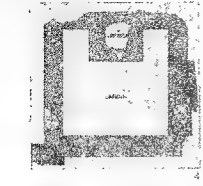
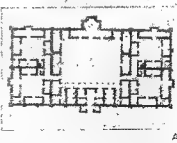
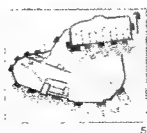
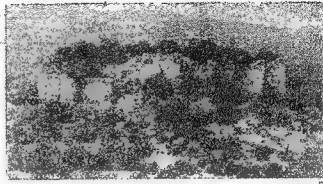
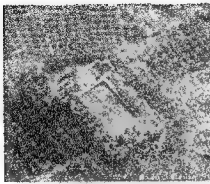
- ١ منبر مسجد الكتبية
٢ زخرفة جصية في الكاستيخو بمرسية
٣ جوانب من منبر الجزائر



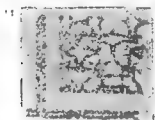
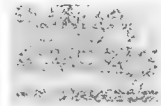
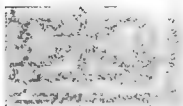
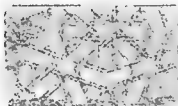
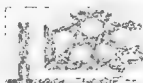
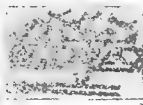
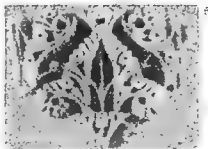
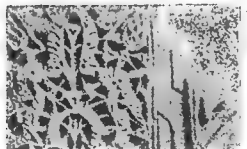
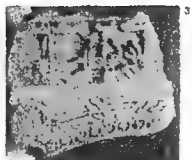
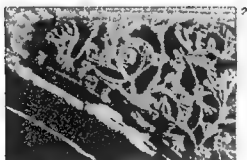
بيجان أعمدة ترجع إلى القرن الثاني عشر



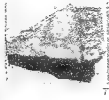
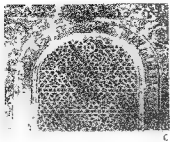
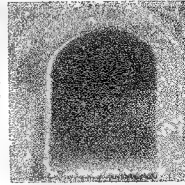
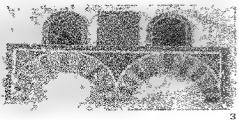
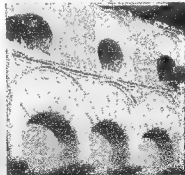
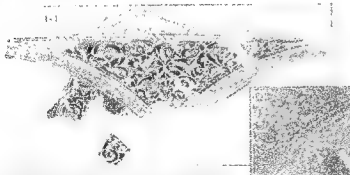
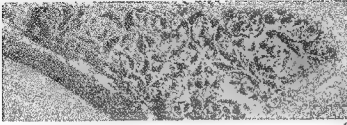
١٩ و ٢٠
٥ : راحة حصة في الكاسيدو (بريدو)
٦ : قبة لاروس



مخططات مستطيلة كقصور وصحون وحصون ٢٠٢٠١ الكاسنيخو مرسية A قصر الزيدى أشير (الجزائر - ق ١٠) ٤ من منزل القديس نيكولاس (مرسية)
- حصن مونتي أجودو (مرسية) B حصن جزيرة سان فرناندو (قادش) D حصن شيرة - (بلنسية).



رخارف جصية ووزرات مدهونة
٢، ٣، ٤ الكاستيخو (مرسية)
٥، ٦-١٠ الدار الصغرى (مرسية) من ٦ إلى ١١ وزرة في الكاستيخو



- ١-١ : زخارف جصية : الكاستيخو
٢- واجهة صحن الجص. ألكاثار دي إشبيلية (ق ١٢)
١٠٢ : عقد المحراب (مسجد بلسمان)
٣- واجهة قصر بينو إيرموسو (شاطبية)
٤- نافذة، واجهة خارجية بباب النيز (الحمراء)
٥- نافذة بكنيسة سان رومان المدجنة (طليطلة)
٦- الجامع الأزهر (القاهرة)
٧ رسم حائطى بقرطبة (ق ١٢)
٨- من مسجد القرويين

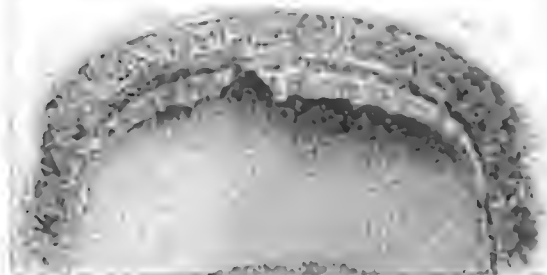
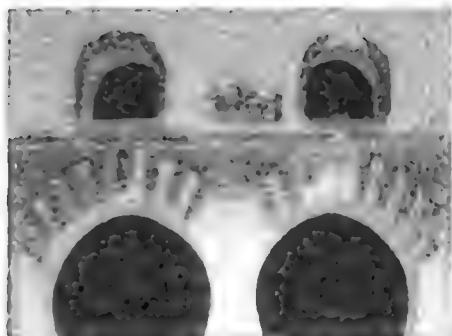
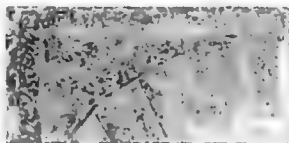
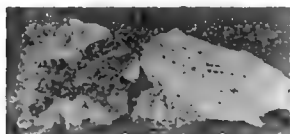
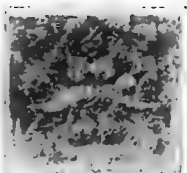
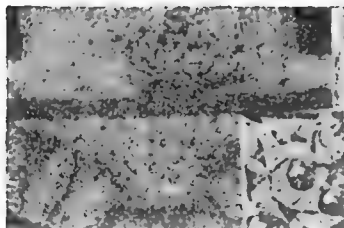
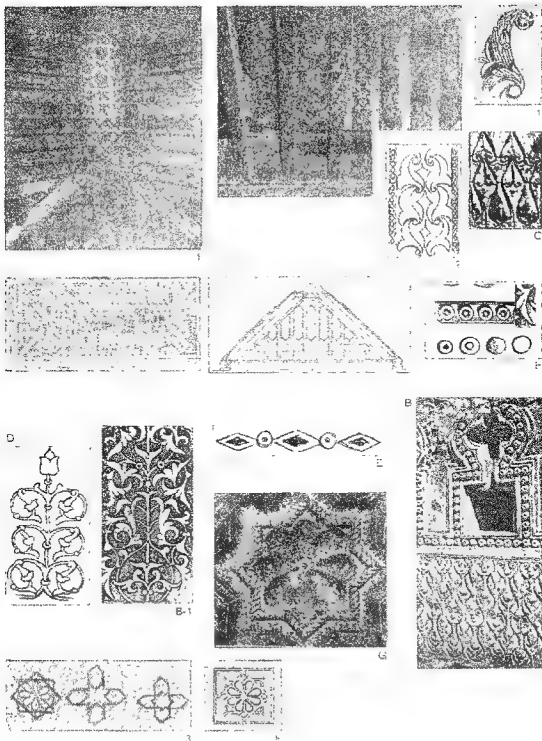


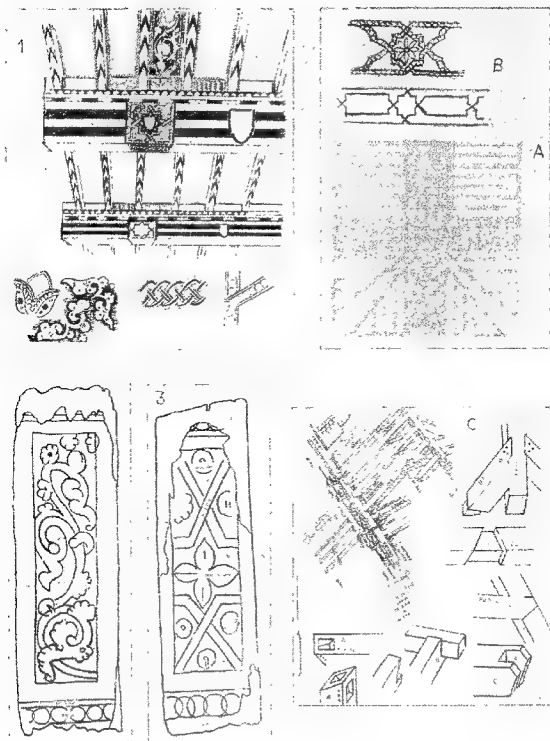
Figure 1. The main entrance of the tomb.



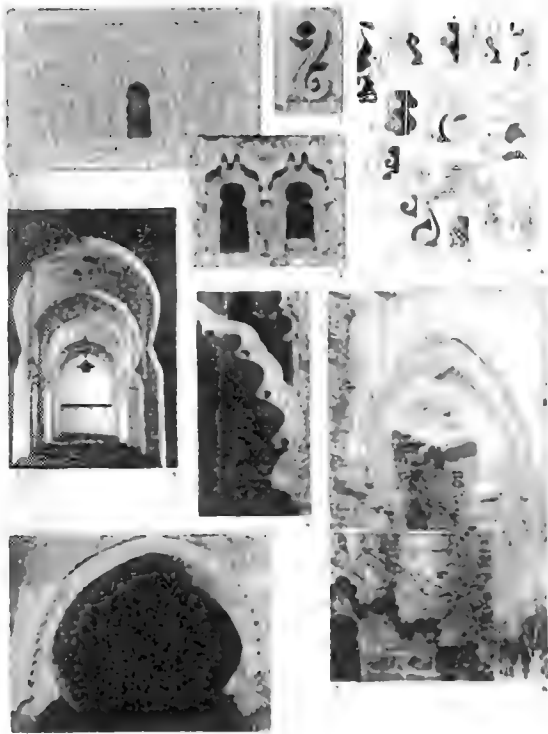
رخا، ف حصية مصر بنو ايرموسو (شاطبة) A,B,C,D,E موازية



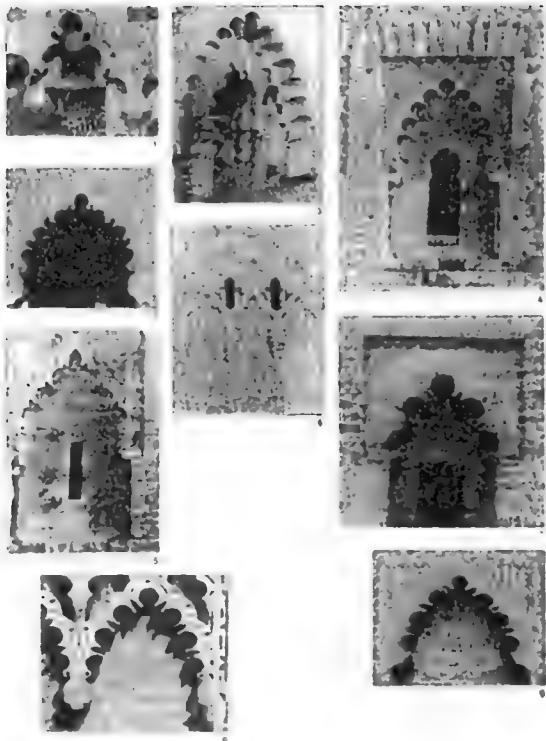
قصر بينو إيرموسو السقف B,C,D,E,G موازية.



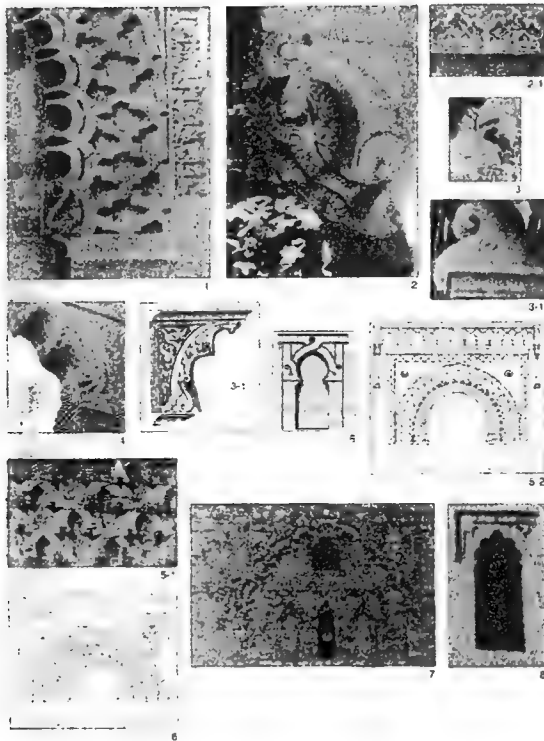
نظرية الأسقف في شرق الأندلس ABC موازية



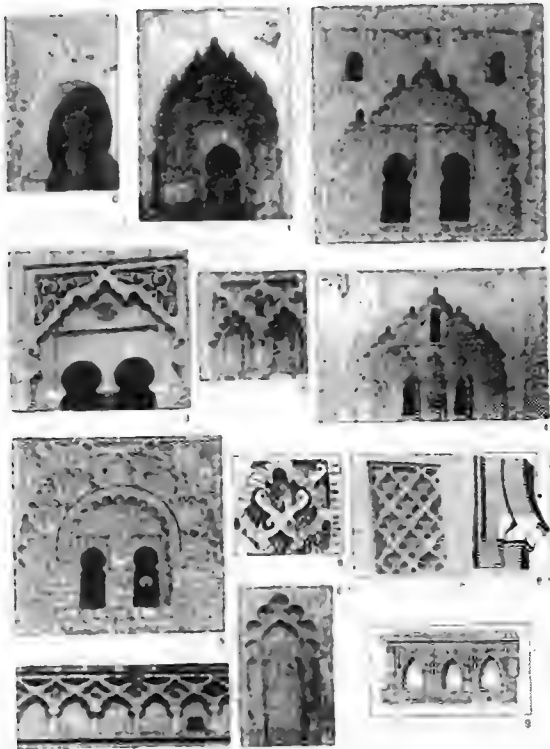
مكملان - مخطط من القرن ١٩ - العمارة الدخلة



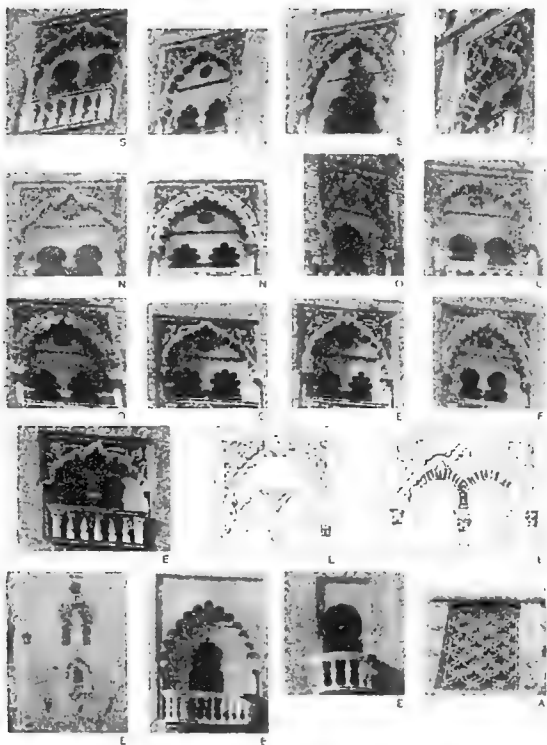
مكملات - عقود من القرن ١٢ - العمارة الدينية



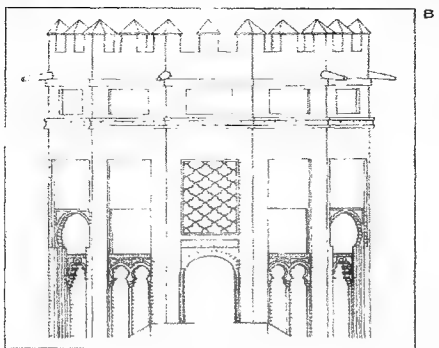
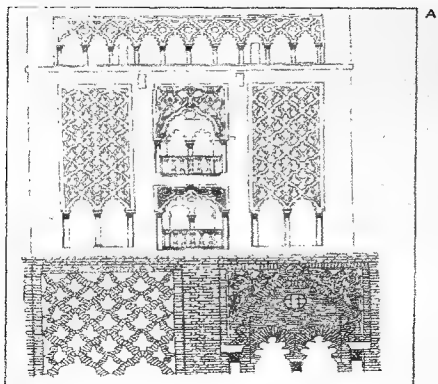
مكالمات - عقود (قرن ١٢) عقود بوابات أسوار الرباط ومراكش، ٧ منارة الكتبية.



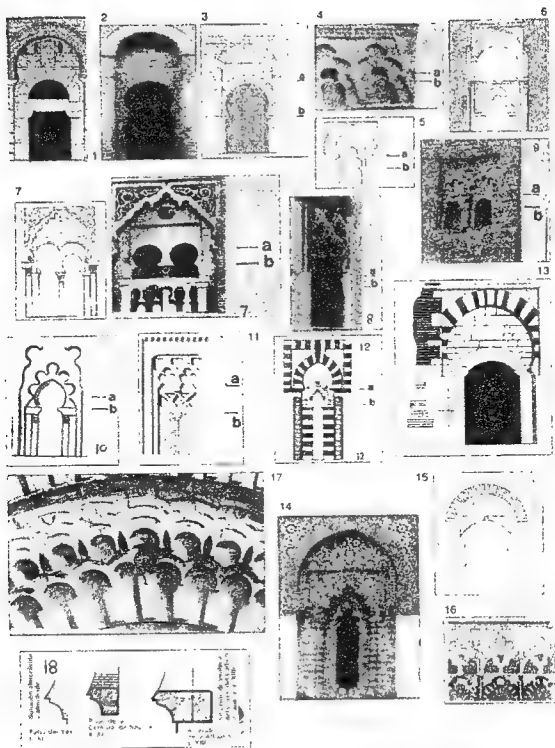
مسكيات: عقود (الحرر ١٢) اعماره الدسه ٩ عقود عالية في بوابة اخور (انسوار نبلة)



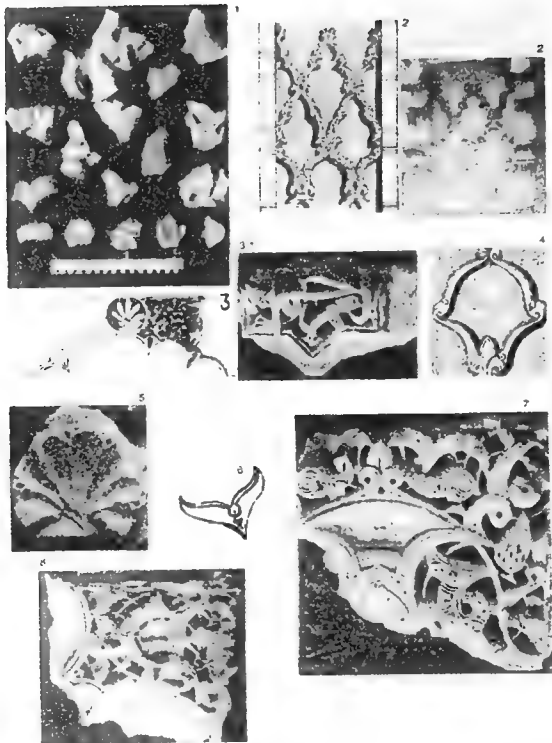
نوافذ في الخيران. A برج الذهب (إشبيلية)



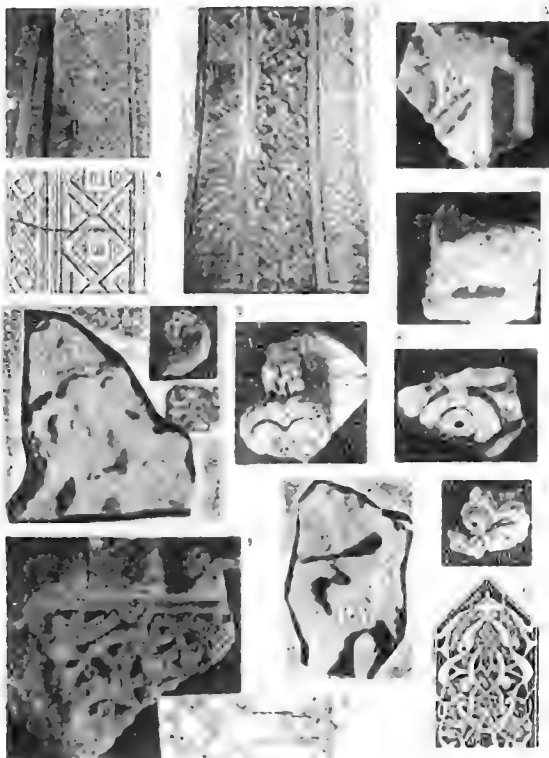
A · الخيرالدا (إشبيلية) (أ. ألتاجروا · خمنت) B : الطابق الثاني لبرج الذهب، إشبيلية (ب. بابون وم. أ. بابون)

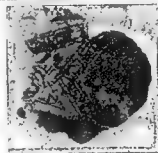
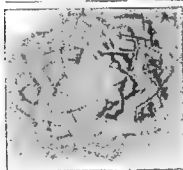
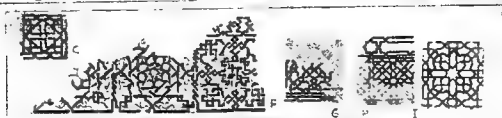
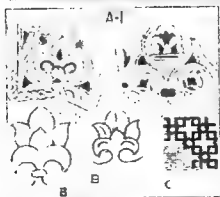


عقود متراكبة ذات حدائر على مستوى مختلف

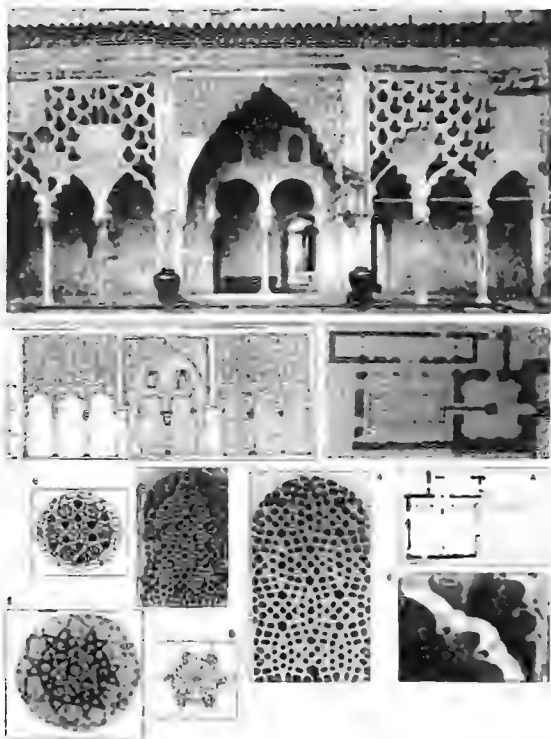


زخارف جمسية

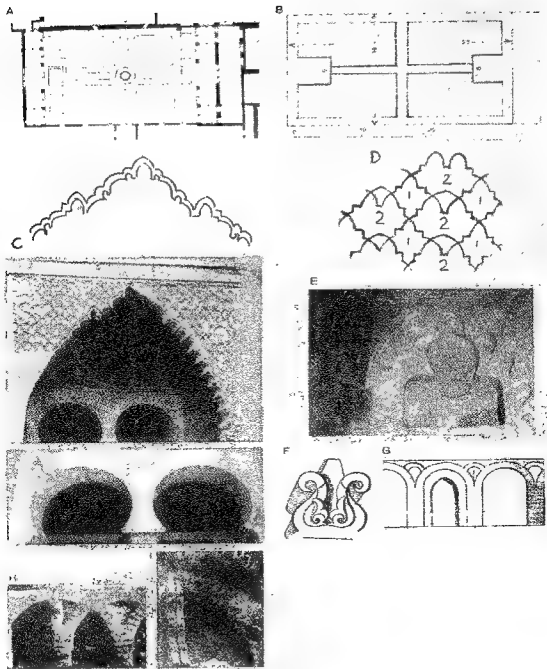




زخارف جسمية ودهانات (ق ١٢)



صحن لجنس (الکازار دی ایشله)
۶ مکملات (معبد سانت ماريا لابلانکا - طلیطلة)



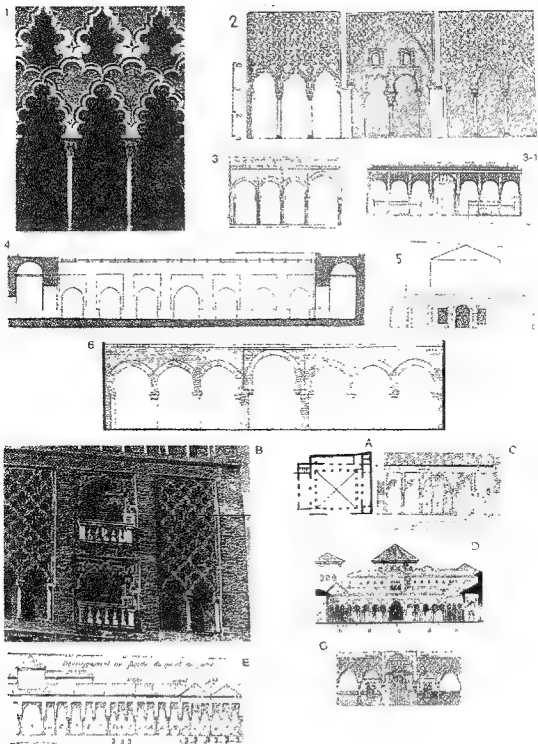
إشبيلية

B, A : الصحن الحديقة (منزل التعاقد - ألكاثر دي إشبيلية)

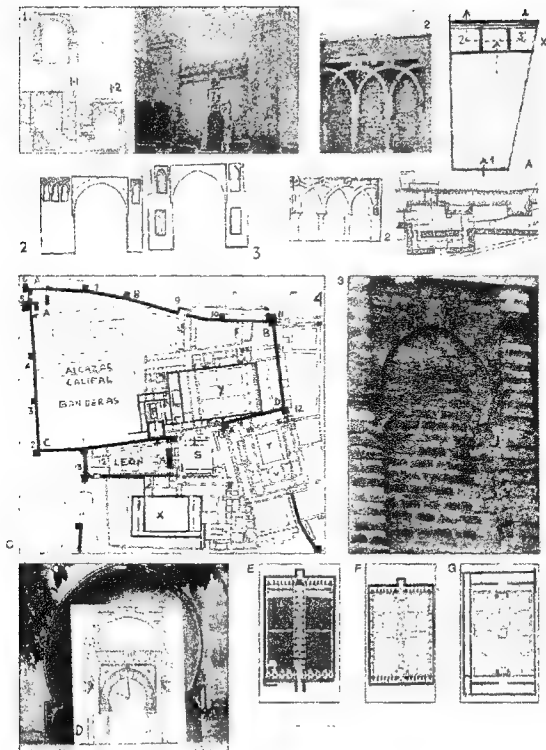
C صحن الجص

D نمط المعينات في بانيّة صحن الجص

G من حديقة الصحن (منزل التعاقد - ألكاثر دي إشبيلية) E, H, I مكملات.



بو تك لصحنون إسبانية إسلامية



مَنَوعَاتٌ مِنْ قَصْرِ إِشْبِيلِيَّةِ.

الفصل الرابع

القرن الثالث عشر

الفن بعد عصر الموحدين - الفن النصرى - الفن المدجن

مدخل:

نشهد فى القرن الثالث عشر مبان ومنشآت غير كثيرة لكنها تساعدنا على توثيق ما نقوله بشأن العمارة، خلافاً لما كانت عليه الفترة الانتقالية (نهاية الثانى عشر وبداية الثالث عشر أى الفترة اللاحقة مباشرة على عصر الموحدين وكذلك المنشآت التى شيدت فى بداية عصر الناصريين حيث كانت غرناطة هى المسرح الرئيسى. تفككت أو اصر دولة الموحدين خلال الفترة من ١٢٢٤م حتى ١٢٣٢م. ويمكن القول بأنها انتهت فى غرناطة عام ١٢٤٧م بانسحاب الموحدين إلى الشاطئ الآخر من مضيق جبل طارق. وقد أعلن محمد بن يوسف بن نصر الأحمر - محمد الأول - نفسه سلطاناً فى أرجونة Arjona عام (١٢٣٢م)، ثم احتل غرناطة عام ١٢٣٧م وجعلها عاصمة ملكه الجديد أو بعد عامين من وفاة ابن هود، حاكم مرسية وألميرية، قام بضم هذه الأخيرة إلى مملكته ثم لحقت بها ملقة بعد وقت قصير، وهكذا بدأت المملكة الناصرية وعاصمتها غرناطة على يد محمد الأول، غير أننا يجب ألا نتحدث فى تلك الآونة عن مولد فن ناصرى، ذلك أن هذه الأسرة الحاكمة الجديدة سارت على النهج الموحدى، والدليل على هذا أن قصبة "السبيكة" التى أنشأها محمد الأول وابنه محمد الثانى (١٢٧٣-١٣٠٣م) كانت على شاكلة العمارة الحربية فى عصر الموحدين، أى أننا يجب علينا أن نتحدث عن عملية نشوء لفن تطور فى غرناطة على مدار القرن الثالث عشر الذى عنه ينبثق التيار الفنى الحقيقى الذى يطلق عليه الفن الناصرى، والذى تتجلى ملامحه خلال القرن الرابع عشر داخل أسوار قصر الحمراء، وهو قصر قد سبقته منشآت أخرى فى المدينة خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. ومن يجرؤ من أهالى غرناطة على القول اليوم بأن هذا موحدى وذلك سابق على الفن

الناصرى، وذلك الصنف الثالث ناصرى؟ تحتفظ غرناطة من العصر الموحدى بالزخارف الجصية فى قطاع الماورور أسفل "البرج الأقحوانى" إلى جوار الحمراء، وبناء على هذا رأى كل من جومث مورينو و ج. مارسى أن المركز الأول فى بداية الزخارف الجصية أو الزخرفة المعمارية خلال القرن الثانى عشر كان فى غرناطة، وهنا ربما كان علينا أن نضع فى الاعتبار الخطوط المعمارية لواجهة باب الرحلة التى زالت من الوجود والتى عادة ما تنسب إلى الناصرى يوسف الأول.

وتشيرد الحوليات العربية والشعراء العرب إلى القصور الموحدية الغرناطية التى ترجع إلى القرن الثالث عشر وهى مبانٍ زالت من الوجود، حيث يحدثنا ابن الخطيب (ق ١٤) عن جميع المنشآت الرئيسية فى غرناطة التى مردها إلى الموحدين، وكان بعضها يقع خارج الأسوار طبقاً لما أورده كل من ابن جباب وابن زمرك، وكان يسكن تلك المباني خلال القرن الرابع عشر سلاطين الناصريين الذين يقيمون فى الحمراء، وهنا نجد أن غرناطة النصف الأول من القرن الثالث عشر مجموعة من المباني الملكية التى ترجع إلى عصور مختلفة، وربما كان ذلك على شاكلة ما حدث فى قصر إشبيلية، حيث اجتمعت عدة مبانٍ على أرض مسورة قبل ذلك داخل حدود المدينة وفى تلك المساحة الواسعة "نجد" Nayd إلى جوار نهر شنيل وريش الفخاريين (مخطط) دون أن نهمل ذكر هضبة السبيكة فى الحمراء وهى المنطقة التى ظهرت بها الزخارف الجصية (ق ١٣) وفى بهو السباع بالتحديد نجد مخططاً ذا مساحات وأبعاد تشبه ما عليه الصحن ذات الحدائق فى عصرى المرابطين والموحدين من تلك التى تناولناها بالدراسة، ففي نجد قام الموحدى عبد الواحد، الشهير بلقب الجلو، ببناء قصر شنيل وما أطلق عليه البيت الأبيض وقد احتوت كل وحدة معمارية منهما على منطقة خضراء تحيط ببركة وقبة ملكية، خلال القرن الثالث عشر، كما أشار ابن الخطيب إلى أن أبا إبراهيم إسحق شيد قصر "سعيد" عام ١٢١٨م خارج أسوار المدينة، ومن جانبها تحدثنا ماريّا خيسوس روبيرا عن تلك المنطقة الجغرافية خلال السنوات الأولى من

القرن الرابع عشر مشيرة إلى بناء القصر الناصري لمحمد الثالث. غير أنه من غير المجدى أن نلج على مثل تلك الروايات التى تتحدث عن مبانٍ أتت عليها عمليات التعمير لمتلاحقة عبر الأزمنة والعصور، وعلى أية حال يجب أن نأخذ فى الاعتبار نموذج مصلى أسونثيون دى لاس أوليجاس ببرغش وهو عبارة عن قبة مفترضة لقصر أقامه العرفاء الأندلسيون للملك ألفونسو الثامن. وإذا ما تأملنا المرحلة الانتقالية بين الموحدين والناصرين لوجدنا أن برج الغرفة الملكية للقديس دومنجو يستحق منا كل اهتمام، وهو ما يقى من مقر إقامة أميرى يحمل بصمات واضحة للفن فى عصر الموحدين. وسوف نتحدث فى الصفحات التالية عن الجدل الدائر حول تاريخ إقامة ما بقى من مبانٍ غرناطية قليلة ترجع للقرن الثالث عشر وعلى رأسها الغرفة الملكية هذا إذا ما كانت قد أقيمت بالفعل فى الفترة السابقة مباشرة على العصر الناصري أو "ما بعد عصر الموحدين" مع تأثيرات فنية لذلك العصر "الموحدى"، وهذا المصطلح نستخدمه بمعنى معين وهو أنه يشمل الفن الموحدى فى العصر المتأخر أو ما بقى سمات تشكيلية وفنية تجاوزت حدود غرناطة. وإذا ما نظرنا إلى المنشآت التى أقيمت فى مدن أو أقاليم أخرى داخل حدود الأندلس آنذاك وبدون استبعاد للمغرب Magreb لوجدنا أن مصطلح "الموحدى" ينطبق على ما نقول.

أما الوضع فى إشبيلية فهو جد مختلف، وقد صممت عنه الحوليات، كما لا نجد أية أطلال أو بقايا قصور يمكن أن تشير إلى توقف النشاط العمارى فى المدينة خلال القرن الثالث عشر أى قبل غزو فرناندو الثالث لها وبعده (١٢٤٧م). وعندما ننظر إلى ذلك البناء الفريد وهو برج الذهب الواقع على ضفاف نهر الوادى الكبير (تأسس عام ١٢٢٠م) كمثال متأخر على العمارة الموحدية، لوجدنا أنه من غير المعقول ألا يحدث تأثيراً مباشراً فى المدينة. كما نجد أيضاً "مصلى أسونثيون دى لاس أوليجاس ببرغش" الذى أقيم خلال العقد الأخير من القرن الثانى عشر على يد عرفاء نرى أنهم إشبيليون تربوا على أصول الفن الموحدى. ومن غير المحتمل أيضاً ألا تترك القصور الحضرية والريفية خلال عصر المعتمد بن عباد والعصر الموحدى أى أثر فى

المدينة قبل عام ١٢٤٨م، وقد سدّ هذا الفراغ وجود قصور مدججة ترجع إلى القرن الرابع عشر بها قبابها التي تسير على نهج القباب التي ترجع لقرون سابقة، وبها كذلك زخارف جصية تتسم بالثراء، كما أنها إضافة إلى معاصرتها للحمراء تحمل بصمات محلية ترجع إلى القرن الثالث عشر. وهناك زخرفة جصية طليطلية ترجع إلى القرن الثالث عشر تحمل حروفاً بها اسم "تاجر من بايونة"، وقد تم اكتشافها في إحدى بوائك صحن شجر البرتقال بالكاتدرائية، إلا أنها - أى تلك الزخارف - تحمل ملامح هي النقيض لذلك الجمود المفترض، كما أننا نضيف إلى ذلك أن هناك تأثيراً موحدياً ضخماً في الزخارف الجصية المدججة التي ترجع إلى القرن الرابع عشر، وهي كلها تضم خلفية من السعفات المدببة ذات الأسلوب المتكامل الذي يرجع إلى القرن الثاني عشر التي شهدناها في بنود الفصل السابق من هذا الكتاب، إضافة إلى العقود ذات الخطوط المتعددة أو "ذات الستارة" والعقود الحدية وذات الفصوص التي لا توجد في الحمراء في تلك الفترة. كما لا يمكن الصمت عن الإشارة إلى أن التأثير الإشبيلي كان أكثر من الغرناطي، في الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر، في عدد من الآثار في القاهرة حيث تحمل سمات مشتركة وتأثيرات قام بها المهاجرون من الأيدي العاملة الأندلسية التي أخذت تقيم في هذه المدينة ابتداءً من النصف الثاني من القرن الثاني عشر، كما أنها اتسمت بالنشاط المكثف خلال القرنين التاليين، ومن خلال نماذج مثل التي نجدها في تلك الزخارف الغرناطية في الغرفة الملكية ومنزل جيرونا وميز "العملاق" في رندة يمكن لنا متابعة التطورات التي عاشتها الزخارف الأثرية الإسبانية الإسلامية خلال مرحلة الانتقال الموحدية الناصرية، وبالتالي تملأ بطريقة جزئية ذلك الفراغ الفني الذي نلاحظه في كل من غرناطة وإشبيلية، وإذا ما توجهنا لقرطبة لوجدنا أنها خضعت لسيطرة فرناندو الثالث عليها عام ١٢٣٧م، كما كان بها بعض الزخارف الموحدية ومنها تلك التي قمنا بتحليلها في ساحة الشهداء CampodeMarlres، غير أنها لم تمارس نشاطاً فنياً يذكر خلال القرن الثالث عشر إذا ما استثنينا من ذلك "المصلى الملكي" الذي أقيم في المسجد الجامع بقرطبة وهو

مصلى يرى كل من جومث مورينو وتورس بالباس أنه يرجع إلى عصر الملك ألفونسو الحكيم (العاشر) غير أنه خضع لعدة تعديلات أمر بها إنريكي الثاني عام ١٢٧٢م.

وماذا عن مسجد فينيانا Finana في ألمرية؟ جرت العادة على اعتباره ناصرياً، ثم جاءت كارمن بارتلو وأعدت دراسة خرجت بها أنه مسجد يرجع إلى عصر الموحدين (وبالتحديد خلال الفترة من ١١٨٠م حتى ١٢٢٤م) ثم جاء ضم بلدة فينيانا التي يحمل المسجد اسمها إلى مملكة غرناطة عام ١٢٣٩م. ومن جانبه يرى تورس بالباس أن المسجد يرجع إلى القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر رغم أنه لم يدرس جيداً الزخارف الجصية به. وإذا ما تأملنا المسجد اليوم بعد الدراسة التي نشرها كل من خيل ألبراثين وكارمن بارتلو لوجدناه ذا عمارة إقليمية له عقود حدوية بنون طنف الهم إلا إذا كان قد أزيل الطنف أثناء عمليات الترميم، وتقوم العقود على أكتاف زوايا مشطوفة، وهي سمة من سمات العمارة الإشبيلية المدجنة، ويعلو المسجد سقف خشبي بتقنية البراطيم والجوائز Parynudillo وهذا السقف الخشبي مدجن في نظرنا ويرجع إلى العصر المسيحي. أما الزخارف فنجد عناصرها ترجع إلى عصر ما بعد الموحدين أو إلى تلك الفترة أو المرحلة المسماة "الموحدية" ذات الارتباط الأكبر بزخرفة "الغرفة الملكية" في غرناطة مقارنة بالزخارف الجصية في شرق الأندلس، رغم أن الزخارف الكتابية، التي تتسم بشيء من عدم الجمال، تتكرر في شكل عبارات مديح للموحدين، نرى مثلها في كل من مرسية وأوندة Onda والسعفات المدبية التي توجد في خلفية اللوحة تحمل البصمة نفسها أى عدم الدقة والجمال وهذا أمر لا نفهمه إذا ما وضعنا في الحسبان التاريخ الذي أرجعته إليه كارمن بارتلو. ويختلف الأمر هنا بالنسبة للميداليات ذات الستة عشر فصاً فهي وحدات زخرفية ذات صلة وثيقة بالأسلوب الشديد التطور، وهذا على شاكلة السعفات ذات الأطراف المجعدة حيث نشهد تقاطع الأغصان مشكلة حرف X (أو علامة الضرب) وهذا ما نراه في الزخارف الجصية في الغرفة الملكية بغرناطة. وربما يرجع تاريخ بناء المسجد إلى عقود زمنية متقدمة من القرن الثالث عشر، وقد قَدِّم لنا "فن ما بعد عصر الموحدين" هذه النماذج

الفنية وغيرها وكلها لها قاسم مشترك هو "الموحدى" والزخارف الكتابية التي تحمل عبارات دعائية للموحدين، وهذه كلها عناصر تتقارب مع بعضها على سبيل العموم لكنها تختلف من حيث موضوع تكوين الوحدة الزخرفية أو التوريقات الجصية. وهنا نتساءل: ألسنا نكشف عن ملامح فن عصر ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر؟ غير أن الوضع هنا يضم عنصراً مشتركاً موروثاً من عصر الخلافة القرطبية. وهنا سوف تكون غرناطة النقطة الفاصلة لما قبل "الغرفة الملكية" وما بعدها، كما يجب أن تقترب من القصور الغرناطية خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر وكذا القصور المعاصرة لها فى إشبيلية.

ومن جانب آخر نجد أن الحفائر التى جرت فى منطقة شرق الأندلس قد أخرجت إلى النور عددا مهما من الشواهد القائلة بوجود أنشطة فنية تتركز فى القصر الصغير فى دير القديسة كلارا بمرسية وفى منزل مهم فى بلدة أوندأ، ورغم أنها أمثلة مهمة فإنها قليلة ومتفرقة. ومن المعروف أن خايمى الأول قد انتزع هذه الأراضى، "شرق الأندلس"، من العرب فى الفترة التى قام فيها فرناندو الثالث بغزو قرطبة وإشبيلية، وإذا ما تحدثنا فى المسار الفنى الذى عليه هذه المنطقة لوجدنا أنه سيراً على شاكلة القصور المرابطية والموحدية فى مرسية ذات العناصر الزخرفية الكتابية على نهج ما هو موجود فى قصر بينو إيرموسو Pinohermoso، الذى يرجع إلى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر - إضافة إلى منازل بلدة Cieza ق ١٢ - فإن هذا النشاط الفنى يدخل فى إطار التيار المتطور فى غرناطة وكذلك فى دائرة الفن الإشبيلي فى منتصف القرن الثالث عشر، وهذا الصنف من الفن أطلق عليه البعض من هنا وهناك أنه "سابق على الفن الناصر" Protonasari، ومن جانبنا نفضل استخدام مصطلح الموحدية almohadismo والسبب أنه من غير الواضح تماماً نسبة الزخارف فى ألميرية وأوندأ إلى فترة سابقة على تاريخ بناء "الغرفة الملكية" فى غرناطة، وبالتالي فجميع النماذج نتاج تطورات متوازية من خلال نماذج محلية مختلفة فيما بينها إلا أن القاسم المشترك بينها هو الجذع الموحدى. وفيما يتعلق بالقرن

الثالث عشر والحديث عن أسبقية كل من مرسية وأوندا تاريخيا على غرناطة يجب أن نتناول الأمر بحذر وتمعن، فأيا كان المنظور الذي نتناول به هذه المشكلة وهي القائلة بأن الفن الأندلسي الرسمي اتخذ منذ عصر المرابطين والموحدين مسارا أساسيا في منطقة الأندلس - إشبيلية وغرناطة - وبلغ قمة ازدهاره في الحمراء ثم انبثق عن تلك القناة الفن في شرق الأندلس الذي يحمل سمات خاصة، في نظرنا، نابعة من محيط التأثيرات الإشبيلية. وإزاء عدم وجود الأدلة الملموسة في بعض الجوانب الخاصة بالفسيفساء خلال القرن الثالث عشر التي نحاول التوصل إلى حلول لها يجدر أن نتساءل عما إذا كانت الحالة الخاصة ببلدة أوندا ودير سانتا كلارا في مرسية سابقة أو لاحقة على غزو خايمي الأول، والسبب هو أن تصنيف عمارتيهما أو زخارفهما الجصية اعتماداً على أطلال أثريين اثنين - القليل منها هو ما تبقى - في غضون ربع قرن، يتسم بالمجازفة. ومن المعروف أن الفتيين وكبار العرفاء كانوا يتتلقون من مكان إلى مكان، وهم الذين تشكلت حساسيتهم الفنية في عصرى المرابطين والموحدين، وكونوا يمارسون أنشطتهم في أرض سيطر عليها المسيحيون، وهنا نتساءل: كيف يمكن نضع حدوداً فاصلة بين الفترة المرابطية الموحدية والفترة "الموحدية" والفترة المهجنة بين الفن المرابطي والموحدي والفن المدجن الذي استقرت أصوله في قشتالة؟ إن إطلاق تسمية فن "بنى هود" للقصر الصغير ومنازل بلدة ثييثا Cieza وأوندا، اعتماداً على اسم الحاكم في ذلك الأوان، وهو ابن هود، المتوكل، إنما هو أمر يتسم بأنه مصطنع أو فيه نوع من الدعاية على شاكلة ذلك الفن الذي يطلق عليه "الفن المرديسي" خلال القرن الثاني عشر في مرسية. إن ما هو محل نقاش الآن ليس السمة العربية لهذه الإنشاءات في شرق الأندلس التي نتعرف عليها من خلال الزخارف الجصية، بل هو ذلك الخاص بالفن في المناطق الحدودية و "الموحدي"، والمدارس أو الورش الأندلسية المتنقلة التي نلاحظ في إبداعاتها نماذج مرابطية وموحدية خرجت عن الإطار الزمني للمرابطين والموحدين، ومن كان يدري أن قلب دير لاس أوليجاس ببرغش يضم نماذج من الخط الكوفي على شاكلة مسجد القرويين

الذى شيد في عصر المرابطين؟ ويدور الحديث في كل من قشتالة وشرق الأندلس عن بصمات متأخرة للمرابطين والموحدين بعد انتهاء زمانهما السياسى، وإذا ما كنا سوف نتناول هذا الموضوع عندما ندرس الفن الإشبيلي خلال القرن الرابع عشر، فلا يسعنا إلا أن نشير إلى الزخارف الجصية في قصر بدرو الرابع الذى أقيم في الجعفرية بسرقسطة والذى يعتبر كأنه انتحال كامل للتوريقات التى نجدها في القصر العربى الذى يرجع للقرن الحادى عشر. وفي هذا المقام نجد أن توجه "الموحدية" يسير في المنحنى نفسه، أى الانتحال، الأمر الذى يجعل النماذج التى تمثله تتسم بالغرابة.

وإذا ما توجهنا إلى طليطلة، ذلك المركز الحيوى الفنى التى تتمثل بصماتها في القصر الأسقفى وفي دير القديسة كلارا لاريال، تحت رعاية الأسقف خيمينث دى رادا وألفونسو الثامن، لوجدنا نشوء توجه فنى انتشرت أصدأؤه حتى دير لاس أوليجاس ببرغش وكذلك القصر الأسقفى فى قونقة Cuenca إنه فن عربى محلى، تم تنفيذه من خلال ما تم استعارته، فى موجات فنية متتالية، من مناطق أخرى، بدءاً بعصر المرابطين والموحدين ومروراً بالفن الناصرى فى غرناطة. ومن البدهى أن عمليات تنفيذ الزخارف القشتالية خلال الأعوام الأخيرة من القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر (وهى زخارف مختلفة جد الاختلاف عن تلك التى نراها فى قصور ملوك الطوائف خلال القرن الحادى عشر) قد اعتمدت على الأيدى الأندلسية التى وفدت إلى هذه المدينة - سرقسطة - التى انتقلت أيضا إلى شرق الأندلس، ومعنى هذا أنها ابتكرت نماذج وتيارات فنية بها الكثير من التجديد فى إطار مسار الفن الأندلسى خلال القرن الثالث عشر، وعلى أية حال فكلها زخارف جصية إبداعية تم تنفيذها بحذق، وكانت القشتالية منها شديدة الالتزام بالموروث المرابطى أكبر من التقشف الذى عليه التوجه خلال عصر الموحدين، الذى يجب أن تلجأ إلى نماذج يمثلها - زخارف جصية - فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة وفى مسجد توزور Tozeur التونسى، وهى كلها نماذج تم تنفيذها فى نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر.

وعموماً فإننا نشهد في منطقة قشتالة ميلاد فن مدجن ليس فيه أى تدهور - ولا حتى في مرسية - مقارنة له بالفن الإسلامي في الأندلس الذي منه ينبع، كثر، هم العرفاء الذين قاموا بتنفيذ وتصميم الزخارف الجصية الثرية في صحن Claustro دير لاس أويلجاس ببرغش، الذي يحمل بصمة مرابطية واضحة، وهم ينتسبون إلى عقود زمنية مضت وبعضهم قام بالمشاركة في بناء مصلى أسونثيون في الدير المذكور نفسه، وهذا الأثر قام به - في رأى كل من جومث مورينو وتورس بالباس - فنانون موحدون جاؤا من الأندلس - نرى أنهم جاؤا من إشبيلية على سبيل التحديد - خلال حكم الملك ألفونسو الثامن. وهذا المصلى الذي هو عبارة عن قبة حقيقية أقيمت للرفاهية أكثر من كونها لغرض ديني، إنما يؤكد الدرجة التي كان ينتقل بها الفن الأندلسي، في فترات زمنية مبكرة، إلى آفاق أخرى قريبة أو بعيدة. وإذا ما نظرنا إلى هذا المبنى الذي يعتبر قبة في نظرنا - وهذا ما سوف نتحدث عنه في الفقرات الأخيرة من هذا الفصل - ومعه البواك في صحن الجص في قصر إشبيلية فإننا بذلك نكاد نكون غطينا تلك الفجوة التي نراها في عمارة المدن والقصور خلال العصر الموحدى من حيث المسقط الرأسى.

والآن نتساءل: كيف يمكن لنا أن نقوم بتصنيف هذه الأعمال العربية التي أقيمت في المنطقة المسيحية من قشتالة؟ هل هي عربية؟ هل هي مدجنة من حيث إنها نُفُذت في وسط مسيحي؟ إن مصطلح "الفن المدجن" الذي أشار إليه تورس بالباس إنما نستخدمه هنا ليشمل تلك الأعمال الفنية، ذات التأثيرات العربية، التي أقيمت في أراضٍ مسيحية. وقد جاء تصميم وتنفيذ هذه المنشآت إما على يد عرفاء جاؤا من الأندلس مباشرة، في المرحلة الأولى، وإما على يد عرفاء عرب عاشوا وخضعوا للحكم في الأراضى الأندلسية، وجاءت أعمالهم لتغطى زمنية النصف الثانى من القرن الثالث عشر ثم القرن التالى، وكلها توجهات ملتزمة بأصول الفن الغرناطى الذى تمثل "الغرفة الملكية" النموذج الأول له نظراً لغاية نماذج أخرى ربما كانت قائمة.

العمارة الغرناطية

١- الغرفة الملكية للقديس دومنغو:

- العمارة (لوحة مجمعة ١):

إننا نتحدث هنا عن مبنى غرناطي شيد خلال القرن الثالث عشر ويعتبر حجر الزاوية، غير أن هناك اختلافاً بين المؤرخين حول تحديد التاريخ الذي شيد فيه، فبينما البعض يرى أنه يرجع إلى النصف الأول من القرن نفسه، يرى البعض الآخر أنه لو وضعنا في الحسبان الزخارف الجصية المتطورة - في نظرهم - مقارنة بمثيلاتها خلال عصر الموحدين فإن المبنى يرجع إلى الربع الأخير من القرن المذكور، وهنا نتساءل. ما هي القصور المؤكدة التي نعرفها في غرناطة؟ فعندما عرفنا شيئاً ما عن الزخارف الجصية في الغرفة الملكية، نشرت هذه المعلومات بشكل موسع وتفصيلي في دراسة بعنوان "الغرفة الملكية للقديس دومنغو دي غرناطة: أصول الفن الناصري"، نجد أن جومث مورينو وتوريس بالباس من أنصار نسبة المبنى إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر، غير أن الأول كان قد قال في دراسة نشرت عام ١٩٦١م بأن المبنى ما هو إلا مبنى مشابه لأحد القصور الموحدية التي شيدها "المجلو" الأمر الذي يتناقض مع ما ورد في فقرة أخرى من دراسة أخرى له، فالاسم الذي كان مكتوباً على "بوابة السمك" التي زالت من الوجود كان هو اسم الناصري محمد الثاني (١٢٧٥-١٣٠٢م)، وهذه معلومة مهمة "تلقى بالمزيد من الضوء على أقدمية الغرفة الملكية - وهي جارة للبوابة المذكورة - التي يمكن أن تكون معاصرة لباقي السور الخاص بربض الفخاريين والتي شيدت عليه"، لقد شُيّدت الغرفة الملكية في منطقة قديمة مخصصة لتكون مقر إقامة، أي في ربض الفضاريين وليست بعيدة عن "نجد" Nayd، وبالتحديد في الحديقة المسماة Manyara-alManxarra. وقد اعترف جومث

مورينو بأنه يجهل معنى هذا المصطلح، ومع هذا يرى أن لفظة Manyora تعني "النجارة"، وهنا نرى دوزي في مؤلفه Supplement ويدرو دي ألكالا في مؤلفه Vocabulistaarabigo، يقولان بأن المصطلح يعنى مهنة النجارة "المنجرة". ويتضح أن لفظة Almanxarra قد سادت في فترة متأخرة، عن طريق غرناطة، وظهرت في مناطق أخرى مثل ألكالا دي إينارس وأطلقت على مكان للحدائق منذ زمن، وإذا ما نظرنا للفظـة وإطلاقها في غرناطة لوجدنا أن النجارة تتناقض مع الفخاريين الذي هو اسم الرـيـض الواقع في "الغرفة الملكية". وربما كانت البروفيسورة ماريا خيسوس روبرا على حق عندما أكدت من واقع بطاقتها البحثية المختصة لدراسة الفيلولوجيا العربية أن لفظة Almanxarra تعنى كتلة خشب تستخدم في إدارة الناعورة، الأمر الذي يقودنا إلى التفكير بأن هذه القطعة من الأراضي الغرناطية التي نحن بصدد الحديث عنها كانت مخصصة منذ القدم للحدائق ذات نواعير الجر قيل أن تستخدم كمكان للفخاريين. وإيجازاً للقول هناك مساحة خارجية بها أشجار تعتبر مقدمة لقصر واجهاته لا تلتفت الانتباه مقارنة لها بالثراء الداخلي الذي يضم الأصول الأولى لفن الغرناطى الرسمي والفن المدجن خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر، والقرن الرابع عشر.

ولما كانت "الغرفة الملكية" مشيدة على درب السور الغربي للريـض فإنها تسبق القصور - الأبراج الأكثر أهمية في الحمراء وهي قمارش والأسيرة وماتشوكا وبينما الملكة وجنة العريف، وهذه المباني كلها عبارة قصور مهمة داخل أبراج حصينة أو قلاع حرة، وأبرزها هي الغرفة الملكية التي يبلغ ارتفاعها ٦٠، ٢١ م، ثم يبرزها بعد ذلك برج قمارش الذي يبلغ ارتفاعه ٤٨ متراً، وعند المقابلة بين برج الإقامة والبرج الحربى نلاحظ أن "برج التكريم" في قصبة الحمراء، الذي ينسب إلى الناصري محمد الثاني، هو عبارة عن مبنى مكون من خمسة طوابق، كان الطابق الأخير فيها مصمماً ليكون مقر إقامة، وهنا يرى جومث مورينو أنه كان مخصصاً لعمدة الحصن.

ولما كانت الفراغات الداخلية لبرج "الغرفة الملكية" واحدة من ملحقات مقر إقامة شرقي لم يصلنا منه إلا القليل [المخطط يضم صالوناً مربعاً طول ضلعه ٧م والقبّة الملكية وغرفتين صغيرتين مشكلة مع الصالون ذلك النموذج المعماري المكون من ثلاث مساحات]، هي في حقيقة الأمر وريثة لمقار الإقامة الموحدة التي تكررت في القصور الناصرية والمدججة خلال القرن الرابع عشر، وتؤكد هذه الفراغات المكونة من ثلاث وحدات السمة الملكية للمبنى مقارنة له بمبانٍ أخرى معاصرة له تُصنّف على أنها مبني لأثرياء، غرناطة حيث نجد فيها المجلس أو تلك الصالة المستطيلة التي تعتبر صالة التشريفات وهي من السمات التي ترجع إلى عصور سابقة. والمداخل إلى القبّة عبارة عن عقد جميل في المركز، به ثلاث نوافذ عميقة الوسطى منها ذات عقدين - وداخلة في حائط الواجهة-، إضافة إلى العقدين الزخرفيين الكبيرين في الحوائط الجانبية، وهي تقوم بوظيفة جمالية عبارة عن تخفيف وطأة الحوائط التي يبلغ سمكها ١.٠٥م، كما أن هناك نوافذ عليا يبلغ عددها خمساً في كل ضلع وهي تقوم بوظيفة إضاءة الفراغ الداخلي المكون من زخارف جصية رائعة ذات الألوان الزاهية، وكذا الوزرات المزججة. وبناء على رسم لمورفي، محل جدل، يرجع إلى عام ١٨١٢م فإن الصالون ربما كان ذا واجهة مكونة من عقود خمسة نصف أسطوانية أوسطها أعلاها وأكبرها، وتقوم العقود على أعمدة - هل كانت مزدوجة؟ - على شاكلة السراي الشمالي لحديقة "الساقية" بجنة العريف.

هذا هو كل ما نعرفه عن أثر معماري عربي في فراغ مأهول في الغرفة الملكية، وإذا ما نظرنا إليها من حيث هي حصن دفاعي بكل معنى الكلمة، فإننا نجد أنها تبرز عن السور وكأنها معقل حربي مرتبط بالسور الحضري من خلال جدران ذات شرفات (١) وحيث توجد أعلاها دروب تتجه صوب طابق تحت مستوى سطح أرض البرج، هذه الصورة العربية بما فيها من زخارف جصية وعقود في الداخل ما هي إلا خلاصة مبكرة لقصر الحمراء، داعية إيانا للتفكير في الشكل الذي ربما كانت عليه

الدور الملكية الغرناطية خلال المرحلة الأخيرة من عصر الموحدين، وهى تلك القائمة خارج أسوار المدينة، وبالتحديد فى الصدايق أو المزارع الخاصة "بالمنجرة" AlManyara، وهنا ليس من قبيل الصدفة أن نجد فى "المسند" لابن مرزوق وصفاً لمشروع قصر يرجع إلى القرن الرابع عشر الميلادى ربما كانت قبابه مصحوبة بسرايين أو فراغين مجاورين، وهى الصورة نفسها التى نراها فى قبة الغرفة الملكية التى لابد أن تأثيراتها قد انتقلت إلى المغرب Magrib، ورغم هذا فإن ذلك ليس قول الفصل إذ ربما كان منشأ هذه القباب المغربية هو القباب التى كانت لسلطين الموحدين فى قصورهم فى مراكش طبقاً لروايات الحوليات. وإذا ما تمعنّا جيداً فى قبة الغرفة الملكية لوجدنا أنها تتسم من الخارج بالتقشف كما أن ارتباطها بالجدار نى الشرافات وبالتالي يمكن القول بأن الغرض منها لم يكن فى مبدأ الأمر عسكرياً، فالقباب الملكية التى لدينا خارج أسوار الدائن - مثلما هو الحال فى قصر شتيل - تتسم مسطحاتها الخارجية بالتقشف والشكل الذى يميل إلى الطابع الحربى مقارنة لها بقبة الغرفة الملكية. وإذا ما نظرنا للأمر من الناحية التاريخية يمكن القول بأن البرج - القبة الخاص بالغرفة الملكية كانت سابقة على سور الرياض الذى انتهى به الأمر بالارتباط بها، ومن الجانب الخاص بملامحها الملكية فالزخرفة التى توجد بالداخل لا تتبى عن انتسابها لأى من ملوك غرناطة، والسبب أن قريبها من بوابة "السك" التى تحمل، كما شهدنا، اسم الناصرى محمد الثانى لا يساعد على نسبتها إلى هذا الملك، نظراً لانعدام الأدلة والبراهين، والنظر إلى الزخارف من الناحية الأسلوبية يشير إلى بعدها كثيراً عما كان معهوداً فى الحمراء فى عصر محمد الثالث خليفة السابق، ومن هنا نقول بأن الغرفة الملكية تظهر ككيان ليس له سابقة معمارية يرتبط بها، وبالتالي تصبح جسراً بين ما هو موحدى غير معروف وبين ما هو ناصرى معروفة ملامحه، وهنا لا مناص أمامنا إلا محاولة التطيل الأسلوبى والتاريخى لهذه الغرفة الملكية التى كان نتاجها كما سبق القول إنها تدخل فى دائرة التيار "الموحدى" وترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر بما فى ذلك موقعها خارج أسوار مقار الإقامة

الموحدية، وأخذين في الاعتبار أيضاً ما أشار إليه ابن الخطيب من أن المبان الرئيسية لغرناطة مرجعها إلى حكام الموحدين. وفي نهاية المطاف نقول بأن الغرفة الملكية كانت ولا تزال البناء الأكثر أهمية في غرناطة على الأقل من حيث ضخامة الحجم.

الزخارف الجصية:

هناك تناقض بين المظهر الخارجي لعمارة هذا البرج ودخله المغطى بزخارف جصية رائعة كل شيء فيها محسوب في إطار جميع التفاصيل المعمارية، هناك العقود الثلاثة الرائعة والكائنة في الواجهة الجنوبية، وهناك عقدان كبيران لكل واحد زخارفه المكونة من المعينات *Sebka* في الواجهتين الشرقية والغربية وعند المدخل الشمالي هناك عقد كبير بطنه مغطى بزخارف جصية رائعة تحمل أعظم ما في الأسلوب الموحدي من حيث الثراء والمهارة في التنفيذ وهو يعتبر العقد الأجمل في العمارة الإسبانية الإسلامية. وفي الجزء العلوي نجد إفريزاً عريضاً به خمس نوافذ لكل واحدة عقد نصف أسطواني وتشبيكية، كما أن الحواجز بها زخارف من المعينات، وفوق هذا الإفريز نجد آخر به أطباق نجمية من ثمانية أطراف، وهو إفريز مجاور لمنبت السقف الخشبي بتقنية البراطيم والجوائز *Parynudillo* وكأنه - أي السقف - على شكل معجن مقلوب، وإذا ما نظرنا إلى هذه الصالة كمكان للاستقبالات لوجدنا أن أبرز مكان فيها هو حائط الواجهة الشمالية ذو العقود الثلاثة للنوافذ حيث يلاحظ أن أبرزها أوسطها، حيث نجد أنه أعرض، مع تراكب لعقد منفرج وكأنه، ستارة *acortinada* على الطريقة الموحدية، كما نجد عقداً آخر نصف أسطواني (٢)، (٦) وهو نموذج يعاود ظهوره خلال القرن الرابع عشر في حوائط الحمراء في القصر المدجن لآل قرطبة في إستجة (٧)، وهو في جميع هذه الحالات يوحي بنموذج موحدي محتمل أو أنه حقيقة ضاعت. تبرز أيضاً عقود النوافذ الجانبية الوطنية في حائط الواجهة وذات العقود المضلعة *agallonadas* وغير المعروفة حتى الآن، ورغم هذا فهناك

عقود صغيرة من الطراز نفسه توجد في القباب المقرنصة بمسجد الفرويين بفاس ومسجد الكتبية بمراكش. وفي نظرنا فإن هذا المبنى هو الأقدم من نوعه خلال القرن الثالث عشر وليس له سابقة مباشرة يمكن الاطلاع عليها كما أنه يضم جوانب متدرجة من الزخارف الجصية مما يجعله يأتى بالجديد في إطار الأنماط المعهودة والموروثة من عصور سابقة، وهنا نعود مرة أخرى للقول بأنه يرجع إلى القرن الثالث عشر بمثابة ابتكار ناصري.

وعندما نتحدث عن الجانب الزخرفي سوف نبين كيف أن هناك علاقة بين الزخارف الجصية في الغرفة الملكية وبين الفن الموحدى، وكما لم يكن هناك قصور غرناطية مؤكدة الفترة التاريخية بالنسبة لهذا الأسلوب فليس هناك مخرج إلا اللجوء إلى نماذج بعيدة عن المكان لكنها ترجع إلى الفترة نفسها ولها صلة بما هو قائم، وأقصد هنا ما يطلق عليه "القصر الصغير" في مرسية، ومنزل من منازل الأعيان في أوندنا Onda، والزخارف الجصية الطليطالية في سانتا كلارا لاريال وفي دير لاس أويلجاس بيرغش، وهذه الأعمال كلها تدخل كما قلنا في إطار التطور الأسلوب الموحدى الأندلسي خلال القرن الثالث عشر، مع وجود تفرعات إقليمية Suigeneris هذه النماذج هي كما شهدنا واقعة في شرق الأندلس، وقد جاعتنا وكانت رسائل إقليمية منفصلة عن الأندلس في أوج التوجه "الموحدى" الذي كان يدرج أفضل تجلياته لغرناطة والمتمثلة في الغرفة الملكية، وفي هذا السياق نجد هذا المبنى وكأنه كتاب مفتوح يحمل رسائل موحدية تم إثرائها وكذلك إضافات أخرى نابعة من سهولة تشكيل الجص، وبذلك يعطى هذا التوجه ظهره للتقشف الموحدى، إذ نرى نماذج وأنماطاً محددة ولا أقول أنماطاً جديدة ذلك أن القوالب المرابطية والموحدية لم تتزحزح عن مواقعها. وعلى هذا فالمشكلة الجوهرية لهذا الأثر تكمن في تحديد تاريخ بنائه وفي أى مرحلة من مراحل القرن الثالث عشر الذى اتسم بتحاولات سريعة في الزخارف الجصية. وإذا ما قارننا زخارفه بالجص الغرناطى خلال القرن الرابع عشر

لقلنا إن المبني يرجع إلى الفترة بين الربع الثاني والربع الثالث من القرن الثالث عشر أى أن عام ١٢٤٧م هو تاريخ وسط، وهذا خلافاً لما تكرر فى السابق من حيث نسبته إلى الربع الأخير من القرن المذكور. وإذا ما أدخلنا فى هذا السياق الإشكالى الزخارف الجصية، التى أشرنا إليها، فى شرق الأندلس، أو تلك الأخرى المدججة الطليطلية، مع الأخذ فى الاعتبار عدم دقة التأريخ لها، لوجدنا أن وجهة نظرنا هى الأصوب فيما يتعلق بتحديد تاريخ بناء الغرفة الملكية، رغم أن الزخارف الجصية فى شرق الأندلس والقشتالية معها تحمل نماذج وبصمات قديمة موحدة وكأنها بنات التوجه الفنى "الموحدى" الذى يتسم بالتنوع والحيوية، أى أن هناك عقوداً زخرفية متعددة الخطوط ومفصصة ومدببة فى داخلها، وبالنسبة للفن الموحدى المعروف فإن الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية - خلافاً لما عليه الحال فى النماذج الطليطلية وشرق الأندلس - تتسم بأن درجة تطورها أسرع وأنها تحمل بصمة الرسمية والثراء والمحلية.

ونواصل الحديث عن الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر لمزيد من الإيضاح وملء فراغات تاريخية، وهنا يدخل فى هذا المسار ما نطلق عليه المنظور الخارج عن النطاق الجغرافى لشبه جزيرة أيبيريا حيث ترى العديد من الأمثلة فى الشمال الإفريقى، وكذلك الزخارف الجصية فى القاهرة التى ترتبط كلها، من الناحية الأسلوبية والتاريخية، بالزخارف الأندلسية من حيث كونها نتاج عرفاء أندلسيين فى ترحال دائم، وإذا ما تتبعنا المسار الجغرافى من الغرب إلى الشرق لوجدنا زخارف جصية إسبانية إسلامية: (١) تازا (المسجد الجامع) (١٢٩٤م)، (ب) تلمسان: مسجد سيد أبي الحسن (١٢٩٦م)، (ج) إفريقية، تونس: (مسجد القصبة لالا ريحانة) (١٢٩٢م)، (د) القاهرة: ضريح الإمام الشافعى (١٢١١م)، ومنارة سيدنا الحسين (١٢٣٧م)، وضريح مصطفى باشا (١٢٦٩-١٢٧٢م) ونوافذ فى مسجد الحاكم وهذا المسار الجغرافى يجبرنا على الاعتراف بأن هذا الخط المتطور الأندلسى أثر فى وقت مبكر على المشرق أكثر منه فى المغرب Magreb والشكل رقم (٢) يحمل نماذج زخرفية

لهذه الأعمال التي ولدت خارج الأندلس بائن بها بالكلاشيه ١- من مسجد القرويين،
١-١ بوابة موحدية فى قصبة عدية بالرباط (ق ١٢)، ٢- ضريح الإمام الشافعى
(١١٢٦م)، ١-٢ ثريا من المعدن فى مسجد القرويين، وهى عمل فنى موحدى يرجع
إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، ٢- منارة سيدنا الحسين (١٢٣٦م)، ومن ٤
إلى ٧ من ضريح مصطفى باشا (١٢٦٠-١٢٦٩م)، ٨- باب لالا ريحانة (١٢٩٢م)،
٩- نافذة من مسجد الحاكم بأمر الله (نهاية ق ١٣ أو بداية ق ١٤).

ومن المدهش أن تدور جميع هذه النماذج حول النموذج الكوفى فى فن الخط
العربى، فهى عبارة عن مقدرات يزينا عقد مفصص، وهو نمط من الخط يطلق عليه
الكوفى المعمارى، وهو خليفة للكوفى المزهر الذى يرجع إلى الفترة سابقة، والشكل
رقم ١-٣ هو المحورى حيث تحرر من رتبة الكتابة وأصبح مستقلاً سواء كان جزءاً
من نص أو بمفرده وأصبحنا نراه فى جميع الزخارف الجصية خلال القرن الثالث
عشر غير أنه يتسم بالمرونة والتنوع حيث نراه مجسداً فى عدد لا نهائى من العقود
الصغيرة المتراكبة، ويأتى هذا الشكل من مسجد تنمال ومن البوابات الحجرية فى
أسوار الرباط الموحدية، ورغم هذا فهناك بدايات أولية له فى مسجد القرويين (فصل
النقوش الكتابية، لوحة مجمعة ٨، ٤، ١١، ١)، وكانت اللفظة الأكثر شيوعاً خلال
عصر الموحدين هى "الملك" أو "الله واحد" وغيرها (فصل النقوش الكتابية لوحة مجمعة
٨، ٢-٢، ٥، ٩، ٢) ونذهب إلى أبعد من هذا بالقول بأن الفن الموحدى شهد خط
العقود المتراكبة الكتابية والمرتبطة بأشكال هندسية (انظر الفصل الخاص بالنقوش
الكتابية لوحة مجمعة ٢٦، ٢)، ولاحظ أن الثريا تحمل أشكالاً تمثل ولعاً بالفن (١-٢)
إذ إنه بالإضافة إلى ما وصفناه نجد أنها تقودنا إلى أبواب الغرفة الملكية بغرناطة،
هذه العناصر التجديدية هى ما يجب أن يلفت انتباهنا فى الغرفة الملكية بغرناطة.
ولنواصل مع تيار "الموحدية" الذى نربطه، دون تردد، بالقصور التى زالت من الوجود
وكانت بالمدينة. هناك نوع من التزاوج بين المعينات الهندسية المعمارية وبين مثيلاتها

النباتية أو السعفات المتشابكة التي ولدت في الخير الدا . ومن شبه المعتاد أن نرى العقود المفصصة الصغيرة مرتبطة بالمعينات النباتية مثلما هو الحال في القصر الصغير " بمرسية، هناك أشكال زخرفية هندسية مستطيلة وأشكال أسطوانية مفصصة أو نجمات للربط ذات أصول موحدية، وهناك سلاسل من تئمال والكتبية في حواشي الترييعات، وشرائط من الأكانتوس مثل الذي عليه في القصر الصغير وزخارف جصية في أوندا . Onda نجد أيضاً عقوداً ذات حليات معمارية مضلعة agallonados ولها سابقة في العقود الصغيرة الكائنة في قباب المقرنصات الموحدية في المغرب، أما بطن العقد فيضم زخرفة من سعفات ذات أسلوب متكامل، ونجد ذلك في عقد بوابة الففران Perdon بالمسجد الجامع بإشبيلية والزخارف الجصية في قصر بنى سراج بالحمراء وفي الزخارف الجصية في أوندا . وبالنظر إلى الأفايز ذات النقوش الكتابية الكوفية والكائنة فوق الوزرات لوجدنا أنها تجسدت بوضوح في الزخارف الجصية الموحدية في "ساحة الشهداء" بقرطبة (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية، لوحة مجمعة ١، ٤، ٥، ٦)، أما السعفات فنجد أن هناك إلحاحاً على السعفات الملساء ذات الانحناء الداخلي المضاف التي نجدها في البوابات الحجرية بكل من الرباط ومراكش، كما نجد الجديد في هذا المقام الذي تمثل في السعفات المزهرة، حيث نجد تنويهاً بها في مسجد القرويين، والسعفات المسننة حيث تتجسد في الزخارف الجصية في القاهرة (١٢٢٧ ١٢٣٦م) وزخارف القصر الصغير، هناك أيضاً العقود المسننة في مسجد "الأموات" بالقرويين، وفي بوابات الرباط . نجد أيضاً العقد المركزي في الحائط الجنوبي، وهو عقد ذو ستار على شاكلة ما هو معهود في المساجد الموحدية . ويلاحظ أيضاً إلحاح على الصروف الكوفية كأنماط من أنماط الدعاية للموحدين وتأتي هذه كحلقة تالية مباشرة لما نجده في الآثار المغربية (ق ١٢). هناك أيضاً السعفات الموحدية المدببة المأخوذة عن المرابطين التي تعتبر ملمحاً من ملامح الفن الموحدى غير أنها الآن أكثر سُمكاً مكونة خلفية للأشكال الزخرفية التي تظهر في الواجهة، وهذه الخلفية نرى تنويهاً بها في مسجد

القرويين، كما نرى تطويراً لها في المنابر الموحدية والزخارف الجصية القرطبية في ساحة الشهداء بقرطبة والزخارف الجصية في قصر بينو إيرموسو بشاطبة، وبالنسبة للأشكال المعمارية التي تم تصميمها لتصبحها الزخارف الجصية نجد أن العناصر المسيطرة هي التي ترجع إلى القرن العاشر والتي تتمثل في النمطية الثلاثية الإسبانية الإسلامية ألا وهي العقد المركزي البارز ومعه عقدان أو ثلاثة في الجوانب، وهي ثلاثية اختيارية في القصور، أي العقود الثلاثة أو المحور الثلاثي. وبالنسبة للجانب البيئي نجد عقد المدخل الذي يتسم بضخامته حيث يدخل منه هواء الصحن أو الحديقة. ونجد الضوء يدخل من الجزء العلوى من خلال ثلاث نوافذ أو خمس قائمة في كل حائط وكأنها جزء من رقبة قبة من قباب المسجد الجامع بقرطبة.

كل هذا يبرز بوضوح أن الزخارف الجصية في الغرفة الملكية بغرناطة تدخل في الإطار الفني المتطور الذي نجده في القاهرة وتونس خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر، ويدخل في هذا جميع مكونات تلك الزخارف من حيث النقوش الكتابية الكوفية داخل عقود صغيرة مفصصة متراكبة أو معقودة ببعضها في تراكيب مكثفة، وكذلك الأنماط العديدة للمعينات والسعفات المسننة والمزهرة. وقد سار هذا الإطار الفني المتطور بحيث انتشر في الجغرافية الإفريقية خلال النصف الثاني من الثالث عشر والنصف الأول من الرابع عشر. واستناداً إلى هذا يمكن القول بأن الزخارف الجصية للغرفة الملكية بغرناطة وزخارف الغرفة المائلة لها بقصر بني سراج بالحمراء ترجع إرماصاتها إلى منتصف القرن الثالث عشر حيث تتلامس مع الخط الناصري الذي اتخذ هذا الخط المتطور وظهر ذلك في الزخارف الجصية في منزل خيرونس Girones بغرناطة والزخارف الجصية في منزل العملاق Gigante ومنزل أبي مالك في رندة. وفيما يتعلق بالغرفة الملكية المقترضة خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر هناك دراسات تقول بأن الزخارف الجصية ما هي إلا ثمرة تطور سريع مقارنة لها بالفن الموحدى الذي رزح تحت وطأة التقشف، غير أن هذا التطور السريع الذي

تحدثنا عنه أصبح أمراً ثابتاً في الزخارف الجصية الإسبانية طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر، أضف إلى ذلك أن الثراء لم يكن مقصوراً على عصر ملوك الطوائف والمنشآت المرابطية وبالتالي كانت له بصمة في الأسلوب "الموحدي" (ق ١٣) الذي انتشر داخل الكثير من المنازل وضم الكثير من الأشكال الزخرفية التي يجدها في طريقه وهنا نقول بأن الثراء هو موروث إسباني إسلامي، أما التقشف فلم يكن إلا موجة عارضة ذات طابع ديني يقوم على جمالية البساطة التي لا تمت بصلة لعمارة القصور والمنازل وكذلك المساجد خلال نهاية القرن الثالث عشر مثملاً نجده في مسجد تازا ومسجد سيد أبي الحسن في تلمسان.

ترجع المسطحات المساء الطويلة والمتراطة ببعضها إلى عصر الموحدين وتدخل ضمن مكونات العناصر الزخرفية في الغرفة الملكية، كما أنها عناصر زخرفية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا غير أنها في هذه الحالة ربما كانت تحمل بصمات المساجد الموحدية الإشبيلية، وعلى أية حال فإن هذا المبنى أو ذاك غير بعيدين من الناحية الجمالية عن صالة العدل المدججة التي أمر ألفونسو الحادي عشر بإقامتها في "الكاثار دي إشبيلية" (لوحة مجمعة ٨-٨) وعلى أساس هذه الحوائط المزخرفة بشكل جزئي خلال القرن الثالث عشر تولد الجمالية الجديدة الخاصة بزخرفة الحوائط في غرناطة والتي استمرت في غرناطة طوال القرن الرابع عشر، وخاصة في القباب، ثم تحولت إلى زخرفة كاملة حتى أصبحت بمثابة سجادة تغطي الفراغ، أو تعبيراً عن الخوف من الفراغ. وفي هذا الإطار يجب علينا أن ندرس المصلى الملكي بقرطبة الذي يشبه صالون السفراء في قصر بدرو الأول المدجن في كثير من الجوانب.

العقد النصف الأسطواني (المرتفع الانحناء Peraltado والقبة):

يفرض هذا النصف من العقود نفسه في الغرفة الملكية سواء في المدخل أو النوافذ وبذلك يحل محل العقود الحديدية التقليدية وكذلك المفصصة والمتعددة الضلوع.

وهو بذلك أحد أبرز ملامح التجديد فى تلك الصلاة، وسوف نراه فى جميع المنشآت الغرناطية خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر وهذا عنصر محلى يعتبر واحداً من سمات عمارة المنازل والقصور. كما نجده أيضاً فى شرق الأندلس، فى القصر الصغير بمرسية وفى منزل أوندا. ويرى البعض أنه لما كان هذا الصنف من العقود غير موجود فى منشآت موحدية (إذ لم يتبقى شىء قائم على حاله فى كل من المغرب وقرناطة من المنازل والقصور التى ترجع إلى ق ١٢)، وبالتالي هو أحد إبداعات الفن النصرى. غير أننا نجد أنه قد ظهر فى نوافذ واجهات المحاريب بالمساجد المرابطية والموحدية وفى بعض القلاع التى ترجع إلى القرن الثانى عشر وفى واجهات بوابات أسوار الرباط ومراكش المنصور، وبالتحديد فى العقود الخارجية أو الشنبرانات الخاصة بعقد المدخل الحدوى. وفى هذا المقام أو هذه المنشآت نجد أن الشنبرانات تقوم بدور يتمثل فى أنه من غير المقبول جمالياً أن يكون هناك إطار للعقود التقليدية عبارة عن إكليل feston أو المسننات الأمر الذى كان سائداً فى الفن الموحدى كما نراه فى الرباط. وعلى هذا فإن العرفاء المتخصصين فى الزخارف الجصية داخل مقار الإقامة أخذوا يستخدمون العقد نصف الأسطوانى، ذلك أن المسنن يتوافق معه تماماً وهذه التجربة نراها بوضوح فى زخارف جصية فى مسجد الموتى الملحق بمسجد القرويين بفاس. ومعنى هذا أنه ثورة ترجع إلى القصور الموحدية التى زالت من الوجود والتى ترتبط بها الغرفة الملكية والقصر الصغير بمرسية ومنزل أوندا وباقى مسجد الأعيان الغرناطية بما فى ذلك الزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء، وهنا نجد وداعاً غير نهائى للعقد الحدوى ببراذعه وسنجاته وبينقاته ومناكبه غير المركزية الذى يرجع لفترات سابقة. وهذا العقد الحدوى سوف يظل اعتباراً من تلك اللحظة مقصوراً على مدخل المحراب فى المساجد والمصليات الخاصة.

هناك قضية أخرى هى الجمالية البيئية وجمالية المنظور لصالة الغرفة الملكية حيث نجد أن الزخرفة تتضافر مع العناصر المعمارية. وعلى ما تبدو لم يكن للصالة

مجلس أو صالة ردهة بينها وبين بانكة الصحن على شاكلة البرطل في الحمراء وربما قصر شنيل وقباب قصر السباع وصالون السفراء بقصر إشبيلية. ومن غير الملازم ألا نطلق على الغرفة الملكية مصطلح القبة وهو مصطلح تكرر كثيراً في كتب الحوليات العربية حيث كان ينظر إليها على أنها قطعة معمارية فريدة بين القصور العربية في المشرق والمغرب، وأنها سراى بسيط الخطوط نظراً لشكلها المكعب، وأنها مجرد برج به نوافذ تطل من الخارج على حدائق ومزروعات. ومن الداخل نجدها عبارة عن مساحة مربعة ينتقل فيها المرء بحرية مطلقة، وأنها لا يمكن أن تدخل في حد ذاتها على أنها مخطط معمارى مركزي على الطريقة الرومانية أو البيزنطية، فقد كان العرب يرون القبة على أنها كيان دون دعائم في الوسط، وأنها تربيعة ثلاثية الأبعاد، ونمط بسيط يسهل التنقل فيه وكأنتا في الهواء الطلق. وقصر الحمراء ليس إلا جماع ثمانى قباب أو عشر جرى حولها بناء جميع الصالات الملكية. ونظراً للوجود الدائم للسلطان للمشاركة في المناسبات الرسمية أو الدينية أو الدنيوية فإن القبة تبرز هذا التواجد التى تعتبر بمثابة رمز معمارى جوهرى للإسلام. وعلى هذا فإن الصالة التى نتحدث عنها هى صالة التشريفات للسلطان الغرناطى ولا نجدها أبداً فى منازل عليا القوم

هناك تعريفات كثيرة لمصطلح القبة حيث نجدها هكذا بالقشتالية alcoba فمنها أنها ذلك المكان الذى يعتبر المركز لوحدات أخرى وله طابع التفوق أو السيطرة، وقد سلط أوليج جرابار Oleg Grabar الضوء على القصر الذى يوجد فى مركز مدينة بغداد المستديرة المساحة والذى وصفه الكثير من المؤرخين العرب واعتبروه رمزاً للإسلام، وهذا القصر هو الذى أطلق عليه "القبة الخضراء"، ومن جانبه تمكن سورول تومين S.Thomine من انتشال مصطلحات تتعلق بقصور سامرا مثل قبة الـ Mitaqa وقبة المظالم، وهى قباب مربعة المخطط ولا تعرف كم كانت تبلغ ارتفاعاً، وبعبارة عن المصطلح - القبة الملكية الذى كان لصيقاً بالقصور - فإنه عام وشائع فى العالم العربى وله معنى رئيسى هو القبة حيث يطلق على أى صنف من

المبانٍ سواء كان سرايا أو خالياً منها أو أحد الأكشاك وكذلك الضريح، وغيرها (يلاحظ أن الضريح يطلق عليه تربة في المشرق) وكل هذا هو ما يطلق عليه في العالم المسيحي مصلى مثل "المصلى الملكي" المدجن في المسجد الجامع بقرطبة وفي هذه الحالة نجد لها قبة مُمَسَّحة. ويرى هنري تراس أن قبة المرابطين المسماة قبة الباروديين بمراكش، التي وصلتنا ولها مبنى خاص بمراحيض المسجد، ما هي إلا ضريح لأحد الأشخاص المهمين الذي عاش خلال القرن الثالث عشر، ومن بين جميع هذه المباني المتعددة المساحات تبرز "القبة الملكية" التي يتمثل جوهرها في المخطط المربع مع الانطباع بالعلو والارتفاع نحو السماء الذي هوس مة أي حضارة في أوج ازدهارها، كما نرى أحد الأمثلة له في "ضريح روما" PanteondeR، وعلى مسرح مبانٍ الحمراء ترك لنا الشاعر ابن زمرك أبياتاً من الشعر عن قبة ميكسوار ورد فيها أنها كانت رفيعة كالسما أو أكثر ارتفاعاً منها، وقد ترجم لنا هذه الأبيات إميليو جارتيا جومث، وكان الشعر العربي ينظر إلى القبة يوماً على أنها تضارع النجوم أو تكاد تصل إلى مواقعها، غير أن هذه المساحة الضخمة الخالية من الثراء الفني الذي يعلن عن نفسه ليست إلا غرفة تصلح لأي استخدام، وهنا نذكر ذلك السفير اليوناني الذي قال متعجباً بعد أن تأمل "القبة الخضراء" بدار الإمارة بدمشق، التي أقيمت خلال القرن الثاني عشر في عصر معاوية. "الجزء العلوي مناسب للطيور أما الجزء السفلي فهو للفئران". والقبة في الإسلام مزخرفة من الداخل فأيا كان موقعها هي مقر إقامة السلطان الذي يجلس محاطاً بكل مظاهر البذخ بما في ذلك زخارف القبة. وعودة إلى تاريخ مدينة الزهراء لنجد أن كتب الحواريات العربية تطرى كثيراً تلك القبة الأسطورية التي أمر عبد الرحمن الثالث بإقامتها وبها قرميد من ذهب أو فضة وهذا بذخ زاد عن الحد لدرجة أن انتقده رجال الدين الذين كانوا في بلاط الخليفة، وأيا كان الموقف فقد كان الثراء والبذخ قريين القبة، حيث نرى ذلك وقد انعكس في قبة الغرفة الملكية من خلال زخارف جصية رائعة ووزرات مزججة إضافة إلى السقف الخشبي وبه نجوم

منشورة، وعندما تتخلى الأسقف الخشبية عن مكانها لتترك الساحة للجص وزخرفة المقرنصات فإن بهاء المكان يبلغ شأواً يصعب أن نجد وصفاً يناسبه - مثل صالة الأختين وصالة بني سراج بالحمراء -، ومن الدراسات التي قام بها المستعربون (المختصون في الدراسات العربية) نستخلص أن القبة الملكية عبارة عن رمز السلطة وترتبط بالخيمة الملكية التي يطلق عليها القبة الحمراء والتي كانت تلفت الأنظار إليها. ولهؤلاء الذين يتمسكون بمصطلح قبة = Cupula وهو المبنى الذي يضم قبة ويطلق عليه لذلك قبة بدلاً من مبنى يبدأ من الأرضية حتى عقد (مفتاح القبة) يكفي أن نذكرهم بمصطلح قبة بمعنى خيمة، أو تلك القبة الفلافية بمدينة الزهراء التي عندما انتهى العمل فيها جلس فيها كخليفة - وهذا يبرر السؤال هل جلس في القبة أو عليها؟، وإذا ما اطلعنا على ما أورده جارثيا جومث عن ابن زمرك نجد أنه أشار إلى المبانٍ الغرناطية التي شيدت في عهد محمد الخامس فقرض فيها الشعر العظيم وأثنى عليها عظيم الثناء ويشمل هذا قصور الحمراء وحدائقها مثل قصر المنية الذي كان شمال جنة العريف لكنه زال من الوجود والسبيكة وكذلك القباب والطاقات (كوة) tacas وأماكن أخرى، لكن من البدهي أن الأشعار قد نقشت على الجدران على ارتفاع قصير حتى يمكن قراءتها ولم تنقش في القباب، كما أن هذه الأخيرة ليس بها أية نقوش ذات بال وإذا ما وجدت فالأمر يقتصر على بضع كلمات مكتوبة بالخط الكوفي.

وتكمن أهمية الغرفة الملكية في القبة الملكية وهي أول قبة ملكية ظهرت في الأندلس في العصر الإسلامي وأذهب إلى أبعد من هذا بالقول إنها أول قبة تظهر في المغرب الإسلامي كله، إنها عبارة عن حلقة تتلقى نموذج الماضي وتنقله إلى الحمراء، ولما كانت قبة الغرفة الملكية لها صالتان أو سرايان متجاوران مكونان مخططاً مكوناً من ثلاثة أجزاء، كما هو الحال في بعض القباب اللاحقة، فإننا نرى أن هذا النمط يرجع لفترة سابقة، فالقبة كوحدة معمارية فردية - ١ - يبدو أنها لا يمكن أن يكون لها وجود دون الرقم ٢ - من السرايين الملحقين، وحقيقة الأمر فإن المخطط المكون من

ثلاثة أجزاء حيث القبة فى الوسط، كان موجوداً قبل ذلك فى محراب المسجد الجامع بقرطبة، فالقبة هناك حيث تم وضع هدف لها وهى المكان الذى سيكون به الخليفة - رغم أنها على فترات متباعدة - وبالتالي يتجلى فيها بكل مظاهر البذخ وتكون ذات طابع ملكى أكثر منه دينى. وربما أصبح النموذج الوحيد المكون من قبة مربعة ليس لها ملحقات البديل للنموذج الثلاثى الأجزاء وذلك لأسباب مؤقتة أو طبوغرافية، وبذلك تصبح القبة منعزلة فى برج كما هو الحال فى برج قمارش وبرج الأسيرة أو السراى الشمالى لجنة العريف. ومن خلال الشكل رقم ٣ نقدم نماذج مختلفة من القباب الإسبانية الإسلامية أبرزها القبة الملكية. ١-٠ و ٨ قبة مدججة وهو نموذج القبة دون الملحقات فى صالة العدل وألكتار دى إشبيلية ولها نموذج طبق الأصل فى القصر المدجن كورال السيد ديجو" بطليطلة، ١- صالة الشقيقتين بالحمراء، ٢- صالة بنى سراح بالحمراء، ٣- صالة العدل بالحمراء، أى ثلاث قباب مجتمعة ينجم عنها صالة مستطيلة شبه مربعة مخصصة للاجتماعات والاحتفالات حيث نجد السلطان والأمراء والمدعوين يجلسون فيها، ٤- صالة تم إحلالها فى ميكسوار بالحمراء، ٥- البينادور السفلى بالحمراء، ٦- صالة الأسيرة فى الحمام الملكى بالحمراء، ٧- برج أو صالة قمارش، قبة بدون ملحقات بالحمراء، ٨- قصر شنيل (غرناطة)، ٩- قبة بدون ملحقات فى السراى الشمالى لجنة العريف. كما عرفت القاهرة نموذجاً شبيهاً للقباب أطلق عليه "قاعة" فى المبانى الفاطمية (ق ١١، ١٢) وهى قاعات ثلاثية الأجزاء تتكون من إيوانين مع صالة أو صحن مركزى، والدرقاعة ذات الارتفاع الكبير ولها نواخذ فى الشخشيخة ذات السقف الخشبي الذى يبدو على شكل قبة (لوحة مجمعة ٢، ١٠) وقد ربط تورس بالباس هذا النموذج بالقباب الأندلسية، وهنا نتساءل: من الذى سكن تحت قبة الغرفة الملكية بفرناطة؟ وبناء على ما ورد مكتوباً نقول إنه كان سلطاناً قبل أن يسكنها أمير، ومن هو ذلك السلطان؟ ربما لم يكن سلطاناً ناصرياً إذ لم نشهد على الجدران أية نقوش كتابية عن هذه الأسرة وأبرزها عبارة "لا غالب إلا الله"، كما لم نجد أسماء أو ألقاباً. وهل ذلك برهان على أن المبنى قد شيد للعاهل الموحدى أو

عاهل في العصر الموحدى المتأخر اتسم بالتشدد إذ سار على الخط النقشفي، إذ لم يسجل اسمه أو ألقابه على جدران المساجد والقصور؟ ومن جانب آخر نلاحظ أن جدران الغرفة الملكية وكذا نقطة قاعدة السقف *arrocabe* تحمل الكثير من الأدعية والآيات القرآنية ونقوشاً كتابية أخرى ذات طابع ديني بالخط الكوفى أو خط الرقعة *Cursiva* تقليداً لما كان سائداً في المساجد خلال القرن الثانى عشر مثل "الله واحد" "لا إله إلا الله" الأمر الذى يجعل المبنى كمكان يستخدم لأغراض دينية ومدنية.

الزخارف الهندسية (لوحة مجمعة ٤-٥) :

نعثر على الزخارف الهندسية فى شكل أطباق نجمية فى سقف الغرفة الملكية والإفريز التالى للمئزر *alicer* الخاص بالسقف وكذلك الجوانب المحيطة بالنوافذ ذات التشبيكات والوزرات المدهونة أو المزججة. وإذا ما تأملنا الأجزاء القابلة للزخرفة لوجدنا أن الأقاريز الجصية العليا سوف تكون حقلاً ثرياً للزخرفة الهندسية، والشأن نفسه فى المجلس والبوائك والقباب، غير أن المسطح المناسب لذلك فى شكل سلسلة متصلة هو الوزرة المدهونة، وقد بدأ ذلك منذ عصر المرابطين، وفى الغرفة الملكية نجدها - الوزرة - عبارة عن مسطح مزجج، ولا شك أن تقنية التزجيج وكسوة الحوائط بالبلاط تكاد تكون غير معروفة فى الفترة السابقة وبالتالى تمكنت هنا من كسر خط الاستمرارية الذى كان عليه الفن فى شبه جزيرة أيبيريا وجاء هذا التحول باستلهم الإسهام المشرقى المتزامن معها وتمثل هذا أيضاً فى إدخال تعديلات على الأطباق النجمية الأولية ذات الأطراف الثمانية والستة. وتنتج عن هذا التجديد مبادئ الانحناء فى الأسطح المزججة التى كانت ملحوظة فى الأسطح المدهونة. وتعتبر الأسطح المزججة للوزرات، التى نراها كثيراً فى العمارة الإسبانية الإسلامية والعمارة المدجنة اللاحقة، بمثابة العلامة البارزة التى تضيف على الغرفة الملكية صفة خادعة

هي الحداثة، لدرجة أنه أمكن القول في هذا السياق إنها تنسب للقرن الرابع عشر، ومع هذا فإن الإضافة الرائعة المتمثلة في الأطباق النجمية محددة التاريخ

هناك ابتكار في الأطباق النجمية تمثل في طبق من اثني عشر طرفاً، يوجد في الوزرات المزججة وفي الدلاف الخشبية لأبواب الغرفة الملكية (لوحة مجمعة ٤، ٥) وهو طبق نتاج الجمع بين اثنين كل واحد من ستة أطراف داخل شكل سداسي مع نوع من التوازي بين أطرافه الستة المكونة من ستة أطباق صغيرة من ثمانية، وهذا الابتكار الزخرفي يمكن مقارنته بالأشكال الأسطوانية الهندسية في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. ومن هذا النمط يمكن استخلاص النموذج (٧) الذي يقودنا إلى تشبيكات صحن الجص في ألكاثار دي إشبيلية وبوابات غرفة حفظ المقدسات القديمة بدير لاس أوليجاس بيرغش، هذا التجديد الذي يقوم على ابتكار أدخل على أساس الشكل السداسي في إطار الخطوات المتسارعة لتيار "النزعة الموحدية" خلال القرن الثالث عشر، الذي كانت نقطة بدايته الجمع بين اثنين من الأطباق النجمية المكونة من ستة أطراف يدفعنا إلى التعرف على الأصول المشرقية له، وهذا ما نستشفه من بعض الأمثلة ومنها تشبيكات نوافذ منذ خيرونس بغرناطة (٢) التي هي جماع طبقين جنيين من ستة أطراف الواحد فوق الآخر (٣)، (٤)، ولهذا سابقة نجدها في ضريح باب هاتن B.Hatin (ق ١١) في أفغانستان والموصل، وفي مصر نجده في ضريح الإمام الشافعي (١٢١١م) (١) (١-٢). هذه البوادر والمقدمات المشرقية، التي يمكن أن تكون محط شك في حد ذاتها، تؤكد نماذج أخرى في الغرفة الملكية، حيث نجد طبقاً نجمياً من اثني عشر طرفاً (٩) (٩-١٠)، وهو ما رأيناه قبل ذلك في المشرق (٨)، نجد أيضاً الطبق النجمي المكون من اثني عشر طرفاً (٩-١٠)، (١٠) وتكرر ذلك في تشبيكة في مسجد تازا. وقد أدى هذا الانفتاح على المشرق إلى وصول التأثيرات إلى معبد سانتا ماريا لابلانكا حيث يلاحظ أن الأشكال الأسطوانية المرتبة ببعضها من خلال أشكال نجمية مكونة في الأساس من ستة أطراف تستجيب

لمحفزات فنية قائمة من مصر ابتداء من الزخارف الجصية في مسجد ابن طولون (H) (i) (J) كما يظهر في الوزرات المزججة الطبق النجمي المكون من عشرة أطراف (١٣) الذي كانت له سابقة في المشرق تتمثل في "مسجد يوم الجمعة" بأصفهان (ق ١٢) في فارس حيث أمكن تحديد النموذج الأصل (F) الذي انتقل إلى النموذج الفرناطي وربما كان ذلك خلال القرن الثالث عشر وتجسد في الزخارف الجصية في البرطل بالحمراء (G)، وفي إطار هذه الأشكال الفرناطية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر يمكن أن ندرج شكلاً آخر مهجناً عبارة عن طبق سداسي وارد من مصر من مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) (D) (D-٢) وهذا الشكل هو ثمرة الجمع بين الخطوط الخاصة بالأطباق النجمية السداسية مع أخرى من ستة أطراف مصحوبة بمعينات (D-١) (D-٢) وربما وجدناه في جدران الغرفة الملكية مرسوماً في شكل خطوط غائرة، كما نجده أيضاً في منزل العملاق Gigante في رندة وفي مسجد تازا. والنموذج السداسي الذي نحن بصددده والذي ينظر إليه على أنه موروث مشرقى جاء عن طريق مصر، سبق أن شهدناه في وزرات جصية ذات خطوط غير محددة ترجع إلى القرن الثاني عشر مع وجود أصداء له في الزخارف الجصية الأولى المدججة في قشتالة، ويدخل في هذا الإطار ما نراه في دير لاس أويلجاس بيرغش (A، B، C) وكذلك في الأشكال الأسطوانية كالمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا.

وإذا ما نحينا جانباً الأطباق النجمية ذات الستة والعشرة والاثني عشر طرفاً التي هي التجديد الرئيسي في الأطباق النجمية بالغرفة الملكية، في محاولة منا للتمعق في دراسة هذه الأطباق النجمية الزخرفية الخاصة بالفترة التي أنشئت فيها الغرفة الملكية، لوجدنا وزرات أخرى مزججة في هذا المبني تضم الطبق النجمي المكون من ثمانية أطراف سواء كانت في وضع عادي أو مائل (لوحة مجمعة ٥، ٣، ٤) وقد تطور هذا بإضافة معينات غير منتظمة من أصول قاهرية سبق أن شهدناها في أطباق من ستة أطراف مرسومة بالجرافيت ووزرات مدهونة (ق ١٢) في دير لاس أويلجاس

ببرغش، وقد ظهر هذا الشكل الأسطواني بصورة واضحة في مسجد القرويين وفي سقف مسطح في قصر في باليرمو (ق ١٢) (١١) وربما كان مترامناً مع شواهد القبور التي تم انتشالها من جبانة عربية في رندة (١٠)، أضف إلى ما سبق وجود أحد الأشكال الأسطوانية في معبد سانتا ماريا لابلانكا وفي الأفاريز الجصية بمنزل خيرونس بغرناطة (٦) وفي مسجد تازا (٦-١)، ودخل على هذا الشكل تطور مع بداية القرن الرابع عشر طرُقاً. هناك شكل أكثر بساطة نجده في وزرة، وهو من شكلين متراكبين من الأشكال النجمية وعلامة + بطريقة تبادلية وقد جاء هذا من وزرات مدهونة في "الكاستيخو" بمرسية (٢)، وتكرر ذلك على حائط مزجج في جنة العريف. واستكمالاً لهذه الجولة في القرن الثالث عشر نشير إلى طبق نجمي من ثمانية أطراف مستقيمة أو منحنية ترجع أصوله إلى مسجد القرويين ومن وزرات في ألمرية (ق ١٢) (٥)، هناك أخرى مع مئذنتان مدرجة داخل الإفريز في منزل العملاق Gigante في رندة، وله نسخة طبق الأصل في مسجد تازا (١٤) إضافة إلى تنوعية أخرى في ذلك المنزل الرندي (١١-١) حيث انتقلت زخارف جصية مدججة بطلائية وفي منزل العملاق نعثر أيضاً على طبق نجمي بسيط من ستة غير منتظمة ومعقود ببعضها في شكل مجموعات مكونة من أربعة مرتبطة بأشكال نجمية مكونة من ثمانية أطراف (١٢)، وكانت نقطة الانطلاق هي منبر جامع الكتبية ثم وجدناه في الزخارف الجصية الطليطلية المدججة، وعودة إلى الطبق النجمي المكون من اثني عشر طرُقاً يبرز ذلك الذي نجده في إفريز منزل العملاق (٨) والذي تكرر في سقف مدجن هو سقف صالون ميسا بطليطلة. والشكل النجمي المكون من ستة عشر طرُقاً هو من الأشكال النادرة وهو ما نجده في نوافذ الغرفة الملكية، كما تكرر خلال القرن الرابع عشر في مبانٍ عبارة عن ملحقات ملكية بالحمراء وفي جنة العريف وفي قصر شنيل، وهذا شكل لم يكن معهوداً قبل ذلك.

وقد وصلنا شاهدان من الوزرات في الغرفة الملكية في ذلك الجزء من النوافذ السفلية (لوحة مجمعة ٦، ٣-٧، أ) بهما أشكال هندسية ذات اللون الأحمر القاتم

وطبقة وردية في الخلفية. والشكل ذوالأطراف السبعة يمكن الوصول إليه عندما نضع ميداليات مفصصة قديمة الطراز ومعقود بأشكال أسطوانية (٧) فوق رسم هندسي عبارة عن شريط ذي لون بني به قصوص صغيرة نجد مثيلات لها في وزرات موحدية بقصر إشبيلية، وهذا الرسم أو الشكل - بتنويعاته المختلفة - قد ساد في أكتاف ناصرية ومرينية طوال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، مع وجود أمثلة لذلك في منازل بسبته وبلينوس Belyunes6، ٨ وفي مبانٍ شمال الحمراء (٥)، ويلاحظ أنه - هذا الرسم - قائم في وزرات مسحن الحريم وفي البينايور السفلى (٤-٨) أما الجزازة (٣-٨) فهي من الغرفة الملكية، وتضم أشكالاً نجمية ذات أربعة أطراف ومثمنات تم استلهاها في أكتاف الكاستيخو بمرسية (٢، ١-٨). ويمكن أن نعتبر بداية جميع هذه الأشكال المرسومة في تلك الجزازة ذات الزخرفة الحائطية التي عثر عليها في ساحة الشهداء بقرطبة بين قطع الجص الموحدية التي ترجع إلى القرن الثاني عشر (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة ٢١، ١-٨).

السقف:

للقبعة سقف خشبي رائع طراز البراطيم والجوائز Parynadillo وهو سقف مكشوف الهيكل به كتل خشبية "معمّرية" في الزوايا، ولها سابقة وحيدة نراها في بلاطات مسجد الكتبية وفي قصر بينو إيرموسو بشاطبة، حيث نجد في هذا الأخير بنية مستطيلة تم العمل على مواضعها ليتمكن استخدامها في الفراغات المربعة كما هو الحال في الغرفة الملكية (الوحة مجمعة ٧، X) وقد أقيم هذا السقف في قباب لاحقة أو أبنية خشبية سواء كانت من صنف مكشوف الهيكل apeinazado أو مغطى الهيكل ataujerado وكلها يمكن تحديدها في أبراج السيدات في البرطل وقمارش بالحمراء باعتبار أنها النماذج الأكثر تعبيراً عن هذا الطراز من الأسقف. أما تقنية البراطيم والجوائز Parynadillo المغطاة بالقرميد في الأضلاع faldones فإنها تكون أشكالاً

نجمية من ثمانية أطراف فى مشهد جميل ابتداء من مفتاح (صرة السقف) *Almizate* مع طبق نجمى من ثمانية أطراف داخل مُثَمَّن، أما النجوم المحيطة به فهى ذات أطراف وحوافها فيها نقط ذات لون أبيض. أما اللون الأكثر شيوعاً فهو المائل للحمرة المطفئ واللون الأبيض الذى نجده فى أطراف الأشكال النجمية. ويكتمل هيكل السقف المذكور بالإفريز الجميل الخاص بالإزار وهو المزخرف بعقود ذات فصوص نجد فيها عبارة " وكفى بالله " (لاقوينتى القنطرة، وكارمن برثلو) ويصحب ذلك أطباق نجمية صغيرة توجد فى مركز الحروف المستطيلة الثنائية التى يتولد عنها عقود متعددة الخطوط متداخلة فى سلسلة ممتدة (٣)، وهذا الصنف هو الوحيد الذى نراه فى أشكال النقوش الكتابية الكوفية المرسومة فى عقود صغيرة، وأساسه هو النمط الموحدى فى مسجد شمال وبوابة القصبة فى عُدَّة بالرياط.

توثيق إضافى :

لوحة مجمعة ٨- ١ : عبارة عن الواجهة الجنوبية ذات نوافذ ثلاث عميقة تطل على الخارج أوسطها أكبرها ولها عقود متراكبة، وهذه أول نظرية عن عقود ثلاثة مختلفة، كما أنها غير معهودة فى المساجد، لكنها مكررة فى مجلس السراى الشمالى لحديقة جنة العريف، هذه الواجهة بتفاصيلها لها نظير، أو مرتبطة بالواجهات الداخلية فى صالة العدل المدججة فى الكاثار دى إشبيلية (A) فربما كان أصولها الأولى ترجع إلى قصور إشبيلية زالت من الوجود ترجع إلى القرن الثالث عشر. ٣، ٤ : تفاصيل فى النوافذ الجانبية للواجهة، هناك عقد زائف ذو تاج له سابقة تتمثل فى عقود صغيرة نازلة فى قباب من المقرنصات فى كل من مسجد القرويين والكتبية خلال عصر المرابطين (B). نجد ذلك أيضاً فى العقد السفلى المسنن فى الزخارف الجصية التى نجدها فى مسجد الأموات الموحدى وهو المسجد الملحق بمسجد القرويين. وفى المفتاح نجد شكلاً زخرفياً عبارة عن ثمرتى أناناس يرجع إلى عصر الموحدين (نراه فى

كابولي في بوابة قصبة عدية بالرباط)، وبين العقدين نجد سعفات مدبية من الطراز الموحدى، ٢، الواجهة الشرقية والغربية وعقد كبير له سواتر حائطية مستطية أما الجوانب فهي مزخرفة بمعينات متبثقة من المعينات الموجودة في الخيرالدا من الخارج.

لوحة مجمعة ٩، ٥: تفاصيل من بطن العقد نصف الأسطوانى الكائن عند مدخل برج الصالة ويحمل الزخرفة الموحدية نفسها بالنسبة لبطن العقد، أى أنه على شاكلة بطن العقد في بوابة الغفران في صحن البرتقال بإشبيلية، ويتفوق على هذا الأخير الذى نجد فيه فقط بعض السعفات الملساء، حيث نلاحظ سعفات رائعة الزخرفة مدبية ذات طراز موحدى ومزهرة، وهذا الصنف الأخير من السعفات لم يكن معهوداً حتى ذلك الحين في الزخرفة الإسبانية الإسلامية، التى نراها في طليطلة وبالتحديد في المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا ٦، ٧، ٨، وكذلك تفاصيل من المعينات من صنف معينات الخيرالدا وكذلك في الزخارف الكائنة على الحوائط الشرقية والغربية. نلاحظ أيضاً وجود رقتين زخرفيتين في كلتا الواجهتين، إحداها المعينات المعمارية ذات الشريط المنقعر *nacelado* والمفصص والمضقر، والأخرى هي المعينات النباتية المكونة من سعفات ملساء مستنفة بشكل غائر عند الحواف العليا مثل تلك التى نراها في الزخارف الجصية في القصر الصغير بمرسية، وهي نمطية لم تكن معهودة حتى ذلك الحين في الزخرفة الإسبانية الإسلامية، ومع هذا نراها في زخارف جصية منقذة سيدنا الحسين بالقاهرة (٣٧، ١) وفي المعينات يبرز لنا الرسم الكوفى لعبارة الحمد لله في كلاشييه معمارى ذى عقود صغيرة مفصصة، وهو ما نجده في المنارة القاهرية المذكورة في الزخارف الجصية في أوندأ *Onda* ومسجد فينيانا *Finana* .

لوحة مجمعة ١٠: نوافذ عليا لها عقود نصف أسطوانية وتشبيكات - أعيد ترميم بعضها - بها أطباق نجمية من ستة عشر طرفاً، حيث نجدها متكررة في جنة العريف وفي قبة قصر شنيل بفرنالة وفي نوافذ المعبد اليهودى الترانستو بطليطلة، وبين النوافذ هناك مساحات زخرفية مستطيلة لها حواف عبارة عن سلاسل على شاكلة تلك

التي نجدها في واجهة محراب مسجد القرويين وتكررت في الواجهة الجصية للقصر الصغير بمرسية. وفي داخل هذه الأشكال المستطيلة نجد مجموعات من المعينات المكونة من سعفات تحمل بالكوفية عبارة "الحمد لله"، وفوق النوافذ نجد إفريزاً به أطباق نجمية من ثمانية داخل إطار مثنى، وهذه الأطباق بدورها في إطار وحدات هندسية مستقيمة الخطوط وأشكال نجمية مرتبطة ببعضها، وهذا كله منبثق مما هو في المساجد الموحدية في المغرب، أما الأشكال الهندسية المستطيلة فتضم عبارات مكتوبة بخط مائل.

لوحة مجمعة ١١: ١٤ - عبارة عن زخرفة بين النوافذ تضم سعفات وأشكال ثمرة فلفل فيها نوع من التجريد وملساء، كما أن الأطراف حلزونية، الأمر الذي يهيئ لنا رؤية التقاطع بين الأغصان الكائنة في الخلفية وهذا أمر غير مسبوق حتى ذلك الحين، وعلى ما يبدو فهذه الزخرفة قد بدأت في زخرفة جصية بمئارة سيدنا الحسين بالقاهرة، ثم تكررت في بنية عقد مدخل الغرفة الملكية (١٥) ومسجد فينيانا (B) ومنزل العملاق في رندة (C) وبنية عقد باب مريسة دى سلا (١٢٦٠-١٢٧٠م) (D) وفي بنيقات العقد الخارجي لباب النبيذ بالحمراء (E) وفي زخارف جصية ترجع إلى الأعوام الأخيرة من القرن الثالث عشر في مسجد تازا والسيد أبي الحسن في تلمسن. وبلى ذلك وجود زخارف في جنة العريف (A) وبرج المراقبة في صحن ماتشوكا بالحمراء، ١٦ هناك نموذج لمعين من السعفات الملساء المترابطة بوحدة زخرفية نباتية هي سعفات مزودة بها ثمرات في الوسط، وهي وحدة زخرفية مستوحاة من بوابة عدية بقصبة الرباط، ١٧: مجموعة من العقود الصغيرة ذات الفصوص والمتداخلة مع النمط الكوفي المزوج في لفظة "اليمن" عند المنبت، وهذا ما نجده متكرراً في القصر الصغير بمرسية. ١٨: نجد أن الأشكال الزخرفية بين النوافذ العليا تضم تركيبة من العقود الصغيرة المفصصة والمستطيلات الهندسية التي تحمل نقوشاً كتابية - وهذا نمط لم يكن معروفاً في الزخرفة الإسبانية الأندلسية حتى ذلك

الحين لكن له أشكالاً موازية في القاهرة وبالتحديد في مذنة سيدنا الحسين وضريح مصطفى باشا وباب لالا ريحانة بالمسجد الجامع بالقرويين. وأسفل ذلك نجد عبارة "لا إله إلا الله" حيث يلاحظ أن الحروف طويلة ومتشابهة وفي نهاياتها أشكال نباتية وعقود صغيرة مفصصة وممتدة، وهذا الكلاشيه هو ما نجده، وقد طرأ عليه بعض التطور، في الزخارف الجصية بمسجد تنمال. وقد انتقل هذا النمط الزخرفي إلى الزخارف الجصية - خلال القرن الثالث عشر - في كل من رندة وجنة العريف.

لوحة مجمعة ١٢: ١٩ - عبارة عن إفريز عريض فوق الوزرات المزججة يحمل أية قرآنية مكتوبة بالخط الكوفي نراها في منطقتين في الجزء العلوى وهى "قل هو الله أحد" ونرى بداية ظهور هذه العبارة في محراب مسجد تنمال، وعلى الحواف نجد سلاسل من الطراز الموحدى الذى نجده فى مسجد الكتبية، ٢٠: وحدة من تلك المساحة الخاصة بالعقد نصف الأسطوانى المتراكب الذى نجده فى كمره النافذة الرئيسية فى الواجهة الجنوبية، وهى وحدة مصحوبة بعقود وعقد مفصصة وأشكال نجمية من ثمانية أطراف وهو نمط نجد له مثيلاً فى باب لالا ريحانة بالقرويين وضريح مصطفى باشا بالقاهرة مع ما أضيف إليه من عبارة مكتوبة بالكوفية المائلة الحمد لله، ٢١: هناك وحدة أخرى تعتبر تنويعاً على سابقتها، ٢٢: منبت الوحدة الزخرفية رقم ٢٠ مع وجود مفتاح يكاد يكون متعدد الخطوط ومصحوباً بقصوص ذات خطوط مستقيمة ورأسية تعلوها أشكال نباتية طبقاً للنمط الموحدى الذى نجده فى مصلى أسونثيون فى دير لاس أوليجاس ببرغش. (E) يضم هذا الشكل شريطاً به الأكانتوس ويرجع هذا إلى فترات سابقة، ٢٢-١: هو نموذج لمعين من السعفات توجد على الجص فى الحائطين الشرقى والغربى ويحمل داخله عبارات بالكوفية هى "لا إله إلا الله" - نجدها مكررة على الجص - فى قصر بنى سراج بالحمراء وفى الزخارف الجصية فى أودة Onda ٢٢-٢: هو نوع جديد من التراكب بين العقود المفصصة والوحدات الهندسية المستطيلة والعقد المفصصة ولكنها مصحوبة بعبارة مكتوبة بالكوفية هى "المُلك لله" فى نمط متطور فى زخارف جصية بمسجد تنمال.

لوحة مجمعة ١٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥- هي عبارة عن أنماط من العقود المفصصة الصغيرة المتراكبة والمتشابكة، حيث نجد أن كلاً من الشكلين ٢٤، ٢٥ يحملان لفظة 'الْيَمَن' عند المنبت ويتكرر ذلك في القصر الصغير بمرسية والزخارف الجصية في رندة خلال القرن الثالث عشر. ٢٦: معينات من سعفات مع عقود صغيرة نصف أسطوانية، ربما كان نمطها الأصلي في زخارف جصية في سامراً (H). ومن الأشكال التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار عند النظر في تطور هذه الأشكال نجد شكل G الذي يرجع إلى صالة العدل في قصر إشبيلية، وكذلك شكل G-1 من الحمراء والشكل (I) من زخارف مدجنة إشبيلية. نجد كلاً من ٢٧، ٢٨ عبارة عن مجموعة من المعينات ذات العقود المفصصة المتراكبة في الجزء الواقع بين النوافذ، وهو يحمل نقوشاً كتابية مزدوجة عند منطقة المنبت. ٢٩: هو جزارة من زخرفة جصية لعقد مركب في النافذة الرئيسية للواجهة الجنوبية (لوحة مجمعة ١٢، ٢٠، ٢٢). وحتى يتمكن من فهم تطور بعض الأشكال الزخرفية في الغرفة الملكية بشكل جيد يجب أن نعود ببصرنا إلى أشكال ترجع إلى القرن الثالث عشر: هناك شكل لمن قصر بني سراج بالحمراء، وشكل M من مسجد سيدى أبي الحسن بيلمسان (مارسيه) مع وجود تنويعات مكررة في باب لالا ريحانة بالقيروان، والشكل O في بطن عقد مدجن في مصطبة في إشبيلية، والشكل في زخارف جصية بمتحف الآثار بقرطبة.

لوحة مجمعة ١٤-١: تفاصيل أحد المعينات في مجموعة منها في الحوائط الشرقية والغربية مع عبارات مكتوبة بالكوفية "الحمد لله"، ٢: إفريز من المقرنصات في عضادات عقد المدخل (لوحة مجمعة ١، ٤) وهو غير معهود حتى ذلك الحين في الفن الإسباني الإسلامي، هناك مقرنصات في أفاريز يمكن رؤيتها في المشرق ومصر في الآثار الدينية خلال القرن الحادي عشر وخاصة في أبارقوه (فارس) ومئارة مسجد الجيوشي. نجد أيضاً مقرنصات مصحوبة بمقرنصات على عضادات عقد في منزل العملاق برندة، وزخارف جصية أخرى في هذه المدينة. وفي طليطلة نجد أن الزخارف

لدجنة، خلال القرن الثالث عشر، تأخذ شكل أفاريز من المقرنصات فى عقود الأضرحة ابتداء من عام ١٢٤٢م. هناك تيجان أعمدة النوافذ السفلى للواجهة الشرقية بها شريط واحد من الواجهات Pencas مُشكَّلة تعرَّجات، والعُقد (الحَبَّات) Collarin ملحق بالشكل السَّبَّتى للتاج، أما الحلية المعمارية المحدبة فى التاج equino فهي منحنية وغائرة وتتوافق مع نمطية معهودة ومألوفة فى غرناطة القرن الثالث عشر، مع وجود قطع أعيد استخدامها فى الحمراء خلال القرن الرابع عشر (انظر شكل ٢٤). هناك تاج صغير من الجص فى الواجهة الجنوبية مع وريقات متعرجة وعُقد مرتبط بالشكل السَّبَّتى، وهذا ما نشهده فى مسجد القرويين، وفى الزخارف الجصية فى القصر الصغير بمرسية وفى دار أُوندا Onda ومنارة مسجد سان خوان دى غرناطة ويانكة عليا فى المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ٤، ٥، ٦ عبارة عن لوحات مستطيلة لها أطراف معقودة بأشكال نجمية من ثمانية أطراف، مكررة فى الغرفة الملكية ونموذجها الأوَّلى نراه فى المسجد الجامع بتلمسان وفى مسجد تنمال الموحدي، ونراها وقد تكررت فى منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العملاق برندة وفى زخارف جصية ذات تأثيرات أندلسية فى مسجد الصالح طلائع (١١٦٠م) بالقاهرة. وقد انضمت هذه المستطيلات لأول مرة فى الغرفة الملكية، إلى تكوينات من الأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف حيث نراها فى الإفريز العلوى للصالة.

لوحة مجمعة ١٤-١: من ١٦ إلى ٢٠ نجد أنماطاً خمسة من الوزرات المزججة التى تكسو الحائط. وقد تكررت مع وزرات أخرى فى ثمانية عشر جزءاً من المبنى، ويمكن تحديدها فى الحوائط الجانبية والحائط الجنوبي الموجود فى عمق الصالة وفى فجوة النافذة الرئيسية وكذلك فى أنصاف الأعمدة. وقد أعيد ترميم - تكسية - بعض الحوائط الجانبية. وتعتبر تكسية الحوائط بالزليج جزءاً من فن الفسيفساء المستخدمة فيه قطع ذات لون واحد من الطين المحروق المزجج وقد تم قطعها لتكوين أشكال هندسية. وقد اقترح جومث مورينو لفظة quirati قيراطى، بمعنى قطع Cortar، للتدليل

على الأجزاء الصغيرة، ويقارن ابن سعيد بين المسطحات المزججة الأندلسية وبين الفسيفساء المشرقية، وهناك احتمال كبير في أن تكون إيران هي مصدر هذا الفن الذي مرّ بالقاهرة ثم وصل إلينا. كما نجد بعض الجزائر المزججة التي ظهرت في بالاجير وفي قصبة ملقة وقلعة بني حماد بالجزائر (ق ١١-١٢). درس ل. جولفن قطعاً مزججة في الأرضيات، فخلال القرن الثاني عشر كانت هناك قطع مزججة ببيضاء اللون وخضراء، تشكل موضوعات هندسية، توجد في الجزء العلوي للمآذن الموحدية في مسجد الكتبية ومسجد القصبة بمراكش. وفي برج الذهب بإشبيلية نجد قطعاً صغيرة - عبارة عن معينات ومربعات ومسدسات - ذات لون أزرق وأخضر وأبيض، وكذلك الحال في منڈنة بالارس Salares وأرشت Archez بملقة، وكان جومث مورينو يرى أن الخزف المزجج عاش مراحل تطوره خلال عصر محمد الثاني (الناصرى) واستند في رأيه إلى النقوش الكتابية على الخزف الذي كان في بوابة السمك بغرناطة التي زالت من الوجود.

شهدت مدينة الزهراء هذا الفن المتمثل في التكبسية بقطع صغيرة من البلاط المحروق الإسقنجي أو من القطع الحجرية، وكانت الغاية الوصول إلى أشكال هندسية ذات لونين لاستخدامها في الأرضيات لتصبح شبيهة بالفسيفساء البيزنطية. وقد هيأت عمية تكبسية الحوائط في الغرفة الملكية ظهور صنفين من التكبسية أحدهما مصحوب بحزام أبيض والآخر دونه، أما بالنسبة للألوان فإنها قليلة التنوع فهي أخضر فاتح وأزرق سماوي وأسود وأصفر في بعض الأحيان. والوزرة رقم ٢٠ مأخوذة عن مدرسة Sahrij ومدرسة العطارين بفاس خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر. ٢١: يلاحظ أن التكبسيات من السيراميك ذات اللون الأبيض والأخضر والأسود أكثر أهمية في عضادات عقد المدخل إلى القبة، ويسيطر على هذه التكبسيات آية قرآنية "قل هو الله أحد" مع عبارة أخرى "الواحد الأحد" وتقع هذه النقوش الكتابية تحت عقود صغيرة مفصصة طبقاً لما شهدناه متكرراً في الأفاريز العريضة

الكائنة فوق وزرات الصالة. وفوق هذا نجد نقشا كتابيا باللون الأسود على خلفية بيضاء عبارة عن آية قرآنية " ليغفر لك الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر، (الآية ٢ - سورة الفتح) ومن المعتاد أن نرى هذه الآية منقوشة في البوابات المهمة التي ترجع إلى فترة لاحقة مثل بوابة النبيذ في الحمراء. ٢٣: ويوجد فوق تلك النقوش الكتابية إفريز به شُرُافات زخرفية مسننة ومزججة ذات لون أبيض بها - في الوسط - ما يشبه دمة ذات لون عسلي - أصفر - أو أخضر، وتدخل الشرافات في تبادل مع أخرى ذات لون أسود مقلوبة، وهذا الصنف لم يكن معهوداً حتى ذلك الحين في المباني السابقة. ٢٤. أسفل إفريز المقرنصات، وفوقه نجد منبت بطن العقد وهو عبارة عن زليج رائع ذي لون مذهب أو ذي البريق المعدني مع وجود طبقة من المينا المُصنَّدة وكذا النقش الكتابي *esgrafiado* الذي نجده في قلعة بني حماد بالجزائر، وقد نشر ل. جولفن بحثاً في هذا السياق. وهذا النمط من الزليج هو استمرار لصنف ملقى ألقى، يرى جومث مورينو أن زليج الغرفة الملكية قد أتى من هناك. ويرى ابن سعيد أحد المؤرخين العرب السابقين على قيام ملك الناصريين، أن لفظة زليج مشتقة من اللفظة العربية زليجة، وأشار إلى أن ملقة كانت مشهورة بإنتاجها من الزليج المذهب والمزجج. ويقع زليج الغرفة الملكية على رأس قائمة مجموعة من القطع لها درجة اللون نفسها أو تميل إلى اللون النحاسي، كما أنها قد أصبحت على مدار القرن الرابع عشر جزءاً أساسياً من وزرات التكسية في الحمراء، ويبرز من بينها الزليج الذهبي الخاص بترس الناصريين أو الواجهة الداخلية لبوابة النبيذ وحواف *alfeizares* نوافذ البينادور السفلى، وقد درسها تورس بالباس من حيث هي نموذج للزخرفة ذات البريق المعدني على خلفية متعرجة مذهب، وهي تقنية يقول عنها ابن بطوطة إنها تستوحى النماذج الأولى من الزليج الفارسي، ويبرهن على هذا وجود أجزاء تم العثور عليها في كل من السامرا والفسطاط وكذلك زليج محراب مسجد القرويين الكبير حيث جاء بهذه القطع فخاريون من بغداد عام ٨٦٢م. ويتفق بالبيننا مارتنت كاييرو مع باحثين آخرين

فى التجديد الذى شهده الزليج المذهب وهو طبقة الينا المقصدرة حيث يمكن من خلالها الوصول إلى مسطح أبيض به بعض اللعان الذى يمكن الوصول إليه من خلال وضع اللون الرصاصى Plumbifero ليحل محل المائل للاحمرار engalba فى السيراميك ذى البريق المعدنى. وكان الزليج ذو اللون الواحد أشهر الأنواع فى المذهب مثلما هو الحال فى الغرفة الملكية وهناك قطع مهمة من هذا الصنف نجدها فى مدينة الزهراء جاءت إلى هذا المكان مستوردة من المشرق. وتدخل السعفات وثمار الفلفل المذهبة التى نجدها فى زليج الغرفة الملكية مع الجرافيت الأبيض كخلفية (A) فى إطار الزخرفة النباتية الموحدة التى رسمها ج. مارسى لبوابات الرباط.

وإذا ما انتهات صفات التقريظ والمديح على الغرفة الملكية بما لها من عقد مدخل وزليج ذى بريق معدنى والآية القرآنية قل هو الله أحد والشرافات ذات الدمعة فى الوسط وإفريز المقرنصات ويطن العقد ذى السعفات القريدة التى تسير على الأسلوب الموحدى، فهذا كله لا مبالغة فيه حتى وإن وصفنا العقد بأنه أجمل عقود الفن الإشبانى الإسلامى، وهذا كله يجعلنا نفكر فى أن عقد المدخل تم تصميمه على أنه عقد تشريفات فى قالب يرجع إلى العصر الموحدى المتأخر، والغاية منه إبراز القبة الملكية الغرناطية التى أخذت تزداد بهاءً ورونقاً بمرور الزمن حتى أصبحت تضارع تلك القبة الأخرى وهى الخاصة بصالة الأختين فى بهو السباع الذى شيد فى عصر محمد الخامس.

الخلاصة:

تشير السمات التى فصلناها فى الفقرات السابقة إلى أن التاريخ المحتمل لبناء هذه القبة وهو الذى نميل إليه هو منتصف القرن الثالث عشر، ولا شك أن هذه الغرفة على صلة ما بقصور موحدية، خارج الأسوار، زالت من الوجود خلال الفترة الموحدية

نفسها التي امتدت في غرناطة حتى عام ١٢٤٧م، ومن المنطقي أن يمتد تأثير هذه الزخارف الجصية التي نراها في الغرفة الملكية، والتي تتطور بشكل سريع يدخل في دائرة ما أطلقنا عليه "النزعة الموحدية"، إلى شرق الأندلس وإشبيلية القرن الثالث عشر، وطليلة، وهذا نوع من الإثراء للفن المدجن هناك خلال النصف الثاني من القرن الثالث عشر الذي كان غارقاً حتى ذلك الحين في دائرة التأثير المزيج للمرابطين والموحدين واستمر على هذا الحال حتى عام ١٢٤٢م. وإذا ما اطلعنا على الزخارف الجصية في معبد سانتا ماريا لابلانكا وقلنا إنها ترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر (١٢٥٠م) طبقاً لما يرى تورس بالباس، ونظرنا أيضاً للعقد الجنزي في مصلى "بلين" في دير "سانتا في" (١٢٤٢م)، طبقاً للوحة التذكارية، وإلى هذه اللوحة الأخيرة بما فيها من سعفات غرناطية مزهرة، وشهدنا المصلى ذا إفريز بالمقرنصات الغرناطية، لقلنا إن الغرفة الملكية في غرناطة يجب أن يرجع تاريخ إنشائها إلى ما أشرنا إليه. وهنا يمكن اعتبار الغرفة الثانية في الترتيب، خلال القرن الثالث عشر، متمثلة القصر الصغير وفي أوند، وهاتان الغرفتان هما من رحم "النزعة إلى الموحدية"، وقد كان لكل واحدة منهما تأثيرها في المكان الذي أنشئت فيه ولها ملامحها الفنية الفريدة ولكن في إطار الوحدة. وفي هذا السياق نرى الزخارف الجصية القاهرية التي أشرنا إليها وكذا الأندلسية - نهاية ق ١٢ وبداية ق ١٣ - تلقى بمزيد من الضوء على ما نحن بصدد حيث يمكن أن نرى تكوينات زخرفية ونقوشاً كتابية موجودة في الأولى وليست في شرق الأندلس. وعلى هذا فالغرفة الملكية عند إنشائها تلقت تأثيرات محلية وخارجية، وهذه الأخيرة نجدها في مبانٍ ترجع إلى القرن الثاني عشر، وبذلك يعيش الفن الإسباني الإسلامي تطوراً سريعاً ومتلاحقاً في غضون فترة زمنية ضئيلة، أمام الفن الموحدى الذي أخذ يتباعد في الأفق والذي اتسم بالتقشف في المساجد، غير أننا لا نعرف فيما إذا كانت القصور وبيوت الأثرياء خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر تدخل في هذا السياق أم لا. والأمر الذي يثير

الاهتمام فى هذه الحقبة التاريخية هو أن المسجد الكبير فى تازا ومسجد فينيذ (ألمرية) قد شهدا خلال الحقبة الأخيرة من ذلك القرن إثراءً ضخماً للزخارف الجصية.

أشار الكثير من الباحثين فى الفن الغرناطى خلال العصور الوسطى إلى أن تطور الزخرفة الجصية فى غرناطة كان متلاحقاً فى نهاية القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر، وتعتبر الغرفة الملكية دليلاً على هذا فهى فى نظرهم ترجع إلى الربع الأخير من القرن ومعها البرطل الصالة التى شيدت فى عصر محمد الثالث، وفى نظرنا نجد أن هذا التطور المتلاحق الذى شجع عليه استخدام الجص الطرى - مثلاً حدث فى الجعفرية خلال القرن الحادى عشر - تحقق فى غرناطة خلال فترة النزعة الموحدية، أى خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. وهنا نتساءل أليس صحيحاً أن الزخارف فى شرق الأندلس، التى يفترض أنها ترجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر، قد شهدت هى الأخرى تطوراً متلاحقاً وسريعاً بالمقارنة بالفن الموحدى الكلاسيكى؟ هذا هو ما نشهده فى الغرفة الملكية التى ترجع إلى منتصف القرن، ذلك أننا إذا ما قدما - تاريخياً - النماذج التى فى شرق الأندلس عليها، فهذا معناه أننا نضن على غرناطة أو إشبيلية أسبقيتهما الرسمية فى تطور الزخرفة الجصية أو الزخرفة بصفة عامة التى تعتبر الأندلس عقر دارها، واستمر هذا الحال حتى عصر الفن الناصرى والمدجن خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر. ومن المعروف أن امتداد الفن الطليطلى المدجن كان منبعه إقليم الأندلس (Andalucia) وما يسعى إليه مؤرخو الفن فى شرق الأندلس هو القول بأن الزخارف الجصية فى مرسية وأوندة ترجع إلى فترة سابقة على الغرفة الملكية، وإذا ما اتفقنا معهم جداً على هذا نتساءل: من أين يأتى عرفاء البناء الذين عملوا فى شرق الأندلس وطبقوا جميع التصميمات الفنية التى نراها فى الغرفة الملكية وفى الزخارف الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء؟

٢- الزخرفة الجصية فى قصر بنى سراج بالحمراء:

يقع قصر "المفتى" أو قصر "بنى سراج" بين أبراج "السجن" أو أبراج بوابة العدل فى الجزء الجنوبي من الحمراء جنوب شارع مابور ألتا، وقد جاء فى مرسوم ملكى أصدره الملك الكاثوليكيان، عام ١٥٠٦م منح هذا القصر للسيد خوان شاكون، رئيس خزانة المجلس الملكى. وهذه المعلومات ننقلها عن جومث مورينو وأضاف إليها المزيد كل من خ. برموديث باريوخو والأنسة مورينو أوليدو. وقد وجد إيتشبريا فى هذه الرقعة زخارف مبشرة من الصعب جمعها، وكذلك مفتاحاً have يحمل عبارات عربية هى "لا غالب إلا الله، يسير المسلمون على ما أمر الله به.

وبعد أن تم العثور فى هذه المنطقة المجاورة للبرج الصغير على جزازات من زخارف جصية مهمة وشديدة الشبه بما هو فى الغرفة الملكية التى ترجع إلى قصر بنى سراج، يمكن القول بأن هذا القصر قد شيد فى منتصف القرن الثالث عشر، وبذلك فهو المقر الملكى الأكثر قدماً فى الحمراء أى أنه سابق على عصر محمد الثالث الذى تنسب إليه بناء قصر البرطل الذى يعتبر حتى اليوم بمثابة المبنى الأكثر قدماً فى السبيكة (Sabika منطقة الحمراء). وكان قصر بنى سراج سابقاً على غيره من قصور الحمراء فى المخطط المعماري، وكان له، ولا يزال، برج نو صالة ثلاثية مثل قبة الغرفة الملكية وربما كانت بارزة بعض الشيء فى الجهة الجنوبية، ولها دهليز أمامى يمتد إلى الداخل وكذا دهاليز أخرى عادية - زالت من الوجود - كانت تحيط بصحن ذى مخطط شبه مربع على ما يبدو، وبهذا الصحن كانت هناك بركة صغيرة لها الشكل نفسه حيث نجد أن ضلعها الجنوبي يمتد نحو الداخل على شاكلة البرك العربية، أى الشكل شبه المربع (لوحة مجمعة ١٤-٢٠ B/A) وقد ورد فى دراسة نشرتها قبل هذا الكتاب أنني أطلقت عليه المقر B حتى يكون مختلفاً عن A حيث أقيمت حمامات كاملة فى المخطط الأعلى، وقد درس البروفيسور مالبيكا Malpica هذه المخططات مؤخراً وكذلك مخططات أخرى مجاورة لقصر بنى سراج. وسيما كانت هذه الزخارف التى

تحدثت منها (لوحة مجمعة ١٤-٢ من ١ إلى ٧) جزءاً من الفراغ الثلاثي الأجزاء لبرج، وكانت الحوائط كلها مزدانة بهذه الزخارف ومعها البرجان أو الأبراج الثلاثة الكائنة في أضلاع الصالة المركزية الأمر الذي يدل على أهميتها مقارنة لها بالصالتين المجاورتين لها. وكانت الزخارف الجصية مجاورة للركن الأيمن من البرج، وقد قمت برسمها وتصويرها، ورغم هذا فهناك بعض الدراسات الحديثة التي تشكل في وضعية هذه الزخارف ومصدرها. وهنا أسأل: على أي أساس؟ يبدو كأن بعض الباحثين لا يرون جيداً هذا التزاوج بين المكان والمصدر الذي منه الزخارف الجصية، ورغم هذا لا يرفضون الفترة الزمنية التي تمت البرهنة على دقتها.

نجد في المقام الأول واجهة جصية (١، ٥) بها عقد جميل نصف أسطوانى مزدان بمسندات ويلاحظ أن طبلته timpano مليئة بعقود ذات فصوص رأيناها في الغرفة الملكية، وهو بالتالى عقد مطموس مثله في ذلك مثل عقد في المنزل العربي في أوند، ويأتى بعد ذلك الجزء الذى يعتلى واجهة "محل الفحم فى غرناطة"، وعلى شاكلة العقد القسطلى (من قسطلون) Castellon نجد عقد بنى سراج يعتليه شريط مزخرف بالمعينات الهندسية المتشابهة بزخارف أخرى هي السعفات المدبية، وهذا ما شهدنا مثيلاً له فى الحوائط الجانبية لقبة الغرفة الملكية. وربما كان بطن عقدين (٢)، (٣) مزخرفاً بأسلوب موحى متكامل المكون من السعفات المدبية والزهور التى كنا نراها فى عقد المدخل للغرفة الملكية، وسوف نواصل رؤية ذلك فى منزل خيرونس ومنزل لعملاق برنده، إضافة إلى عقد منزل أوند. هناك قطع أخرى من الجص (٤)، (٧) تكثر فى ذلك الجزء الخاص بالعقود الصغيرة المفصصة التى شهدناها فى بنية العقد (١)، غير أنه فى النموذج الذى أمامنا قد أضيفت إليها أشكال سداسية أفقية غير منتظمة وكأنها حلقات ربط بها نقوش كتابية مائلة تحمل عبارات مثل "الحمد لله"، وجاء هذا كله بناء على نماذج بدأ العمل بها فى الغرفة الملكية بما فى ذلك السعفات المدبية ذات الطابع الموحى وهى سعفات توجد فى الخلفية الزخرفية. وبالنسبة للأشكال الهندسية المستطيلة التى أضيفت فى هذه الحالة، وكذا فى الغرفة الملكية، فإن أصولها غير

محددة والاحتمال كبير في أنها ترجع إلى إقليم الأندلس Andalusia وربما كانت الغرفة الملكية نفسها هي الأساس، وهذه تسبق الزخارف الجصية في ضريح مصطفى باشا (١٢٦٩م) في القاهرة أو باب لالا ريحانة (١٢٩٦م) في المسجد الكبير بالقيروان. وعلى أية حال فإن مجرد وجود هذه الزخارف الجصية داخل قصور الحمراء يزيد من أهميتها كشاهد على وجودها في "السبيكة" في القصر أو القصور المزخرفة التي لا ترجع إلى القرن الثالث عشر أي الفترة الانتقالية الموحدية الناصرية. ويمكن أن نشير إلى وجود بعض اللوحات الزخرفية التي زالت في مكانها وهي التي تحمل الرقم ٢٨، ٢٨-١ في البند المخصص للزخرفة في أوندرة الذي سنعرض له بالدرس لاحقاً حيث نشير إلى أن القطعة الزخرفية الجصية التي تحمل رقم (١) في قصر بني سراج تدخل مع قطعة أخرى توعم وهي قطعة يزدان بها عقد مدخل رئيسي لصالة أو غرفة. ومن ناحية أخرى من غير المعقول أن نقدم الزخارف الجصية في أوندرة على مثيلاتها في قصر بني سراج في الحمراء ذلك أن هذه الأخيرة تتسم بعبقرية إبداعية وتقنية حيوية بدهية مقارنة لها بالأسلوب الاعتيادي أو الجاف في أوندرة وبالتالي من الصعب القول بأسبقيته. وفي هذه الحالة ندخل في جدال آخر يتعلق بازواجية الغرفة الملكية والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا أو مصلى بيلين، فإذا ما وافقنا كما يقال الآن على أسبقية الزخارف الجصية في أوندرة على تاريخ الغزو المسيحي للمدينة (١٢٣٨م)، وهي الغرفة الثانية خلال القرن الثالث عشر، فإننا نتساءل: أين نضع إذن الزخارف الجصية لقصر بني سراج في هذا القرن؟ هذه هي إحدى المشكلات المتعلقة بالفن خلال فترة ما بعد العصر الموحدى أو "النزعة الموحدية" أي فن الفترات الانتقالية.

٣- منزل خيرونس (غرناطة) :

يقع هذا المنزل في منطقة الغرفة الملكية وهو العقار رقم (١) في شارع أنشادي سانتو دومنجو، وهو عبارة عن منزل لأحد الأعيان العرب الذي لم يصلنا منه إلا صالة

مستطيلة المخطط فى الطابق الأرضى أبعادها هى ١,٥x٧م (لوحة مجمعة ١٥ : ٢,١). ويتم الدخول إليها من خلال عقد نصف أسطوانى ذى انحناء مرتفع *Peraltado* ومسنن بشكل جذاب وهو الجزء الرئيسى فى الواجهة التى تعتبر واجهة لبائكة زالت من الوجود بشكل جزئى (٣) وتزدان بنقوش العقد بسعفات مزهرة فى شكل لفائف من غصون بارزة من الخلفية الزخرفية المكونة من السعفات المدببة ذات الأسلوب الموحدى (لوحة مجمعة ١٦ : ٧، ٨) وتكتمل هذه الواجهة بشريط أفقى ضيق يحمل عبارة "الحمد لله" المكتوبة بالخط الكوفى (لوحة مجمعة ١٦ : ٧-١)، ثم نجد بعد ذلك نوافذ ثلاثاً فى الجزء العلوى، لكل عقدها نصف الأسطوانى ونجد منكب العقد وقد حاد عن المركز. أما المركز فهو مُستَم بوضوح ويحمل عبارة بالكوفية هى "حسبى الله" وأخرى هى "الحمد لله"، أما النوافذ الجانبية فلها تشبيكات، من الجص المحفور، ذات اثنى عشر طرفاً (لوحة مجمعة ١٥ : ٦) ويحيط بالواجهة أشرطة من النقوش الكتابية إحداها عريضة وأفقية تحمل عبارة "الحمد لله..." وتستمر هذه العبارة فى الأشرطة الجانبية الداخلية وتضاف إلى الشريط الخارجى نقوش أخرى ذات خط مائل وتشبه بذلك أشرطة توجد فى عقود مسجد فينيانا فى ألمرية، وربما كان منزل خيرونس معاصراً لها فى الفترة التاريخية. وقد قرأ خبراء الخطوط عبارات تحمل معنى "أنت أملى وأنت ستدئ اللهم اختم بالخير أعمالى..." وجاء ذلك مكتوباً بالخط الكوفى وهذا ما نراه لأول مرة فى غرناطة، ومصدره كان عضادات الشبابيك التى نجدها فى بوابة الغفران التى يفترض أنها موحدية، وهذه البوابة موجودة فى صحن البرتقال بإشبيلية (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية) ويضاف إلى تلك الأشرطة شريط آخر داخلى به زخرفة بسيطة من المعينات (لوحة مجمعة ١٥ : ٣-١) وهناك شريط عريض من الجص يحيط بالواجهة الخاصة بالبائكة كلها وبه أشكال نجمية من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ١٥ : ٥) وهو شريط تكرر فى مسجد تازا (لوحة مجمعة ١٥ : A) وكذلك فى شواهد قبور من الحجارة التى تم انتشالها من جبانة رندة (لوحة مجمعة ١٥ : B) أما الواجهة ذات النوافذ فى خيرونس فهى - على ما يبدو - مشتقة من الواجهات

الخاصة بالمحاريب فى المساجد الموحدية، ولها سابقة فى العمارة المدنية وبالتحديد فى صحن الجص فى قصر إشبيلية. وبالنسبة لواجهة منزل خيرونس نجد أنها النموذج الأول المعروف فى غرناطة، تليها واجهات أخرى ترجع إلى الفترة نفسها وهى الخاصة بمنزل العملاق برندة، وفى شرق الأندلس نجد واجهة القصر الصغير، غير أنها فى هذا المثال الأخير ذات نافذتين فقط على شاكلة الواجهة الإشبيلية المشار إليها أو تلك الأخرى ذات العقد فى بينو إيرموسو، إضافة إلى مثال آخر فى محراب مسجد توزور التونسى. ومن السهل التكهّن بأن هذا النمط من الواجهات كان قد انتشر فى منازل عليّة القوم خلال الفترة المتأخرة من العصر الموحدى وربما كانت منازل غرناطية وإشبيلية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر.

وبالنسبة للواجهات الداخلية للعضادات الخاصة بالعقد والكائنة فوق وزرات ملساء نجد طاقات (كوّات) *tacas* لها عقود صغيرة مرتفعة الانحناء وبارزة قممتها وفوقها مستطيلان يحملان نقوشاً كتابية مائلة الخط تحمل بعض العبارات المعهودة (١٥: ٤)، ومن إحدى "الطاقات" *tacas* أمكن العثور على بقايا أرضية من الزليج المزجج، أما بالنسبة للعقد المزخرف *agallonado* الذى يوحى بطول بقاء فى المدينة، فقد رأينا فى الغرفة الملكية ونجده مكرراً فى منزل العملاق برندة وبذلك يصبح هذا صنفًا آخر من الاستعارات إضافة إلى العقد المسنن فى المدخل الذى يرجع إلى زخارف العصرين المرابطى والموحدى، وقد أشرنا إلى العقد المزخرف المصّلع *gallones* فى الأقبية المقرّصة فى كل من مسجد القرويين والكتيبة. وعندما نترك عقد المدخل سوف نجد أن بياطنه زخرفة جميلة عبارة عن سعفات وأشكال ثمار الأناناس ذات الأسلوب المتكامل الموحدى (انظر الفصل الخاص بالزخارف الجصية، لوحة مجمعة ٣١: ٢) الذى يعتبر صورة طبق الأصل لعقد المدخل فى الغرفة الملكية. وعندما ننظر إلى الواجهة من الداخل نجد بها بنىقات مزخرفة بالمعينات النباتية البسيطة التى تتسم بالحوية لوجود أشكال نباتية ذات أطراف ثلاثة وزهرات صغيرة (لوحة مجمعة ١٦: ٩)، وفوق كل هذا نجد شريطين متراكبين بهما نقوش كتابية ذات

خطوط مائة يحمل الشريط العلوى منها العبارات نفسها التى وجدناها على الطاقات، وهى الآن داخل إطارات مستطيلة ذات أطراف نجمية، فى تبادل مع أشكال نجمية من ثمانية أطراف (لوحة مجمعة ١٦، ١٠، ١١، ١٢). وهذا الصنف من الأشكال المستطية نراه مصحوباً بسلاسل من الأفاريز العلوية فى المساجد الموحدية فى الشمال الإفريقي، كما نجدها متكررة فى أوند.

طرأت بعض الترميمات باللون الأبيض على جميع العناصر الزخرفية فوق الجص الطرى المائل للون القمى مع وجود اللون الأزرق فى الخلفية واللون الأحمر على الأكانتوس وكذلك اللون الأسود كما هو الحال فى الغرفة الملكية. نجد فى سلم المنزل - حتى الآن - وزرات مدهونة بتوريقات وعبارات بالخط المائل طبقاً لرأى جومت مورينو بها عبارات تحمل مفاهيم الرحمة الدائمة والبركة. وتبرز الرسومات (١٣)، (١٤) فى الشكل الرقم ١٥ وهى التى نشرها تورس بالباس وهذه الوزرات هى الرائد الثانى لبعض الوزرات فى البرطل بالحمراء ومخزن القمح و "Cadazafrá" كادافرا. وكل ما قلناه سابقاً يعتبر تجديدًا بالنسبة لما جاء يعد ذلك فيما هو غرناطى أى الوجهة ذات الأبواب الثلاثة والطاقات ذات العقود المزخرفة من أعلى وبطن القصر ذى الأسلوب المتكامل والإفريز الموجود أعلى البانكة والأطباق النجمية ذات الثمانية والاثنتى عشر طرفاً والمستطيلات والأشكال النجمية فى تبادل مع الخط الكوفى "الحمد لله..." ولم نعرف شيئاً عن الطاقات أو غيرها ذات الأعتاب الداخلية والكاننة فى طرفى عقد المدخل الذى سوف نراه لاحقاً فى منزل العملاق برندة. ولا بد أن منزل العملاق قد أقيم بعد مرور بضعة عقود من القرن الثالث عشر، أى بعد إقامة الغرفة الملكية بأكثر من عقد.

٤- منزل العملاق برندة:

أطلق تورس بالباس على المنزل هذا الاسم، وصنفه على أنه من النمط الغرناطى الذى يرجع إلى عصر محمد الخامس دون الاعتماد على براهين تؤكد ذلك، فالتاجان

الذان سوف نراهما والزخارف الجصية ترجعه إلى القرن الثالث عشر، وعلى ما يبدو نجد تيجان الأعمدة وقد أعيد استخدامها ومعهما قاعدتا عمود في البانكة الأمامية كصالة الاحتفالات عند القيام بترميم البانكة بأكملها خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وهي الآن مفككة من جديد حيث من المفترض إعادة إقامتها من جديد (لوحة مجمعة ١٧: ٣، ٤، ٥، ٦). وإذا ما ركزنا أنظارنا على مخطط هذا المنزل العربي في الطابق السفلي لوجدنا أنه تأسس خلال القرن الثالث عشر، وبالتالي فهو معاصر لمنزل خيرونس. أما الطابق العلوي فربما كان مخصصاً للحريم وقد أعيد بناؤه بالكامل. والبيت يتكون من صحن مستطيل المخطط به بركة على الشاكلة نفسها مقاسها ٤,٧٠م × ١,٩١م × ٨٠,٨٠م عمقاً (لوحة مجمعة ١٧: ١، ٢) وفي الجهة الشمالية نجد البانكة التي تمتد ٧,٧٠م × ٤م عرضاً، ولا بد أنها كانت ذات ثلاثة عقود أكبرها أوسطها حيث يبلغ الفراغ فيه ٢,٢٦م حيث العقد الأوسط نصف أسطوانى وفتحة تبلغ ١,٩٥م، ويؤدي هذا العقد إلى صالة الاحتفالات أو إلى المجلس المستطيل (٨٩, ١١م × ٨٣, ٢م) وبه في كل جانب غرف ذات سقف مستو (الفرخ) مع عقود عند المدخل. أما الصالة الخاصة بالمدخل على جانبي عقد المدخل فيوجد بها طاقات (كوات) ذات أعتاب ٨٨, ٨٠م و ٧٩, ٨٠م عرضاً على التوالي (٢). ولا بد أنه كانت هناك بانكة جنوب الصحن تسبق صالة ممتدة، وقد تعرضت جميع هذه التفاصيل للتغيير نظراً للتعديلات المستمرة. وفي الضلع الغربي للصحن نجد أن الجدار لا يزال به عقد جميل فراغه ١,١٩م (لوحة مجمعة ١٨: ١١) ويؤدي إلى صالة ممتدة، ٩,٣٦م × ٢,٣٥م تعرضت هي الأخرى للتعديلات. ويتم الدخول إلى المنزل من خلال باب أو دهليز فيه انحناء واحد يؤدي مباشرة إلى الضلع الشرقي للبانكة الرئيسية من خلال عقد مزخرف مضلع gallonado (لوحة مجمعة ١٨: ٩). وبالنسبة للمخطط في الطابق العلوى - بما في ذلك السلم ذو البئر العريض - فقد تعرض كل شيء فيه للتعديل ورغم هذا لا تزال ترى في الجانب الغربي للصحن نافذة ذات عقد نصف

أسطوانى حولها إطار ولها تشبيكة خشبية من الطراز الناصرى (لوحة مجمعة ١٩ : ١٤)
وقد نشر تورس بالباس بحثاً عنها، كما أنها مازالت فى حالة جيدة.

والخطوط العامة للمنزل تتوافق مع المنازل ذات الطراز الناصرى الشائع فى
غرناطة من خلال منازل علية القوم والقصور التى ترجع إلى القرن الرابع عشر،
وتتوافق كذلك مع المنازل الموريسكية المتأخرة فى حى البيازين، ويشمل ذلك الخطوط
المعمارية الإفريقية خلال عصر بنى مرين حيث يوجد الصحن المستطيل الذى حل
محل الصحن المربع الذى كان سمة من سمات المنازل الأكثر تواضعاً، وكذلك البركة
فى الوسط ووجود بانكة أو اثنتين لكل عقود ثلاثة ذات أعمدة فى الأطراف تتسم
بصغرهما وصالة تشريفات أو قراغا مقسما إلى ثلاثة أقسام فى الواجهة. ويقوم
الصحن بدور صحى ودور للترفيه، حيث يساعد على إضاءة الداخل، وتدخل الأشعة
لتصافح الحوائط المزخرفة بطريقة الحفر، بشكل تدريجى ابتداء من البانكة وحتى
الصالات، ومنفذها - الأشعة - هو عقود المدخل والنوافذ ذات التشبيكات وإذا ما
تحدثت عن أصول المنزل الإشبانى الإسلامى يمكن الرجوع إلى نموذج لمنزل غير
واضح المعالم أو قديم وربما كانت ملامحه واضحة بعض الشيء خلال القرنين الثانى
عشر والثالث عشر فى منازل تشانكا فى ألمرية التى ترجع إلى القرن الثانى
عشر. وربما كانت بمثابة النموذج الذى سارت على هديه المنازل المرابطية والموحدية
التي زالت من الوجود، وكانت بمثابة مقدمة لصحن ذات بواك فى القصور التى
درسناها ضمن ما يشمله ألكاثار دى إشبيلية. وهناك مجموعة من المنازل بعضها فى
ثيثا Cieza (مرسية) قام بدراستها نابارو بلاثون، ومنزل آخر مزخرف بالجص فى
أوندة (ق ١٣) ومنازل أخرى فى "الثنية" وقصر إسلامى فى بلنسية، ذات أحجام كبيرة
تشبه فى مخططها ما عليه المنزل الرندى. هناك منازل أخرى (ق ١٢، ١٣) تم إجراء
حفائر فيها فى أورويلة (قامت بها سيلفيا يوس)، ومنازل فى إلش، إلى جوار قلعة
حرّة Calahorra وأرياض بلنسية (قام بها سوريانو سانتشيث و خ. باسكوال نيتو)،

إضافة إلى منازل أخرى فى الرقعة العمرانية القديمة فى أليكانيت (ب. روسير، ونيس روسيلو) ومنازل فى أرباض دانية (خ.أ. جيسبرت).

مخططات المنازل الإسبانية الإسلامية:

نقدم هنا نموذجاً أو خلاصة للمنزل الإسباني الإسلامى ذى الصحن والبوايك فى اللوحة المجمعـة ٢٥، ١-٢٥: (لوحة مجمعة A ٢٥) مدينة الزهراء عبارة عن بائكة ذات عقدين وعقد مزدوج عند المدخل الخاص بالصالة الرئيسية بعد الواجهة، ويوجد فى الصحن أرضية منخفضة فى نقطة المركز. ١- A: منزل فى بتشينا (ألمرية) بدون بوايك (كاستيو جالديانو وف. مارتنت)، B: منزل أموى فى أرباض قرطبة (أرخونا كاسترو) (بائكة ذات عقدين). C: منازل من ثيئا (نابارو بالاثون) (عدة أنماط أبرزها له بائكة من عقود ثلاثة أوسطها أكبرها وتقوم العقود على أكتاف، ومدخل من عقدين فى الصالة الأكبر، مخطط مزدوج). D: منزل يعود إلى القرن الثانى عشر فى سالتس (ويلب) (يزانا كريسر) (حيث نجد مدخلاً فيه عقدان وبركة وسط الصحن)، E: منزل من الفسطاط (القاهرة) (بائكة من ثلاثة عقود أكبرها أوسطها وبركة وسط الصحن)، ١. منزل العملاق فى رندة، ٢، ٣: منازل فى قصبة الحمراء (بدون بوايك وأكبرها توجد به بركة فى الصحن، والصالات الرئيسية ممتدة ولها غرف وأرضية مرتفعة، ه منزل ناصرى فى فناء قصر كارلوس الخامس بالحمراء (تورس بالباس) (هناك بركة مصحوبة برصيف وقناة جانبية فى الصحن، إضافة إلى بائكة من ثلاثة عقود فى الواجهة أبرزها أوسطها وتقوم كلها على أكتاف Pilares، وصالة تشريفات مستطيلة، ٦، ٧: منازل ناصرية فى سيكانو Secano بالحمراء إلى جوار البوابة ذات الأرضيات السبعة (هو نمط من المنازل البسيطة التى تخلو من الصحن، ومنزل رئيسى له بائكة بها عقود ثلاثة أبرزها أوسطها وبركة صغيرة وحوض نافورة فى الوسط)، ٨: منزل من بيلونس Belyunes بسببته (صالة تشريفات أو فراغ ثلاثى الأجزاء له كوة أو بهو

فى حائط الواجهة وعقود ثلاثة فى البائكة أبرزها الأوسط ومخطط مزوج)، ٩: منزل من فاس (ق ١٤) (Bel) يتكون بشكل استثنائى من ثلاث بوائك ذات أعمدة، أبرزها أوسطها وأكتاف وأعتاب تحل محل العقد التقليدى ومخطط مزوج، ١٠: منزل يطلق عليه قصر الـ Eubbad بتلمسان (ق ١٤) (ج. مارسيه و. ل. جولفن) (مجموعة من ثلاثة صحنون أكبرها، A، له بائكتان لكل ثلاثة عقود أبرزها أوسطها وأكتاف وصالة تشريفات ذات فراغات ثلاثة، وصالات جانبية بها غرف متقابلة وبركة صغيرة ملتصقة بواحدة من البوائك. الصحن D له بوائك ثلاث مترابطة ببعضها سيرا فى هذا على نموذج علامة + مثلما هو الحال فى غرفة tepidarium فى حمام بانويلو Banuelo بغرناطة مخطط مزوج).

لوحة مجمعة ٢٥-١: ١- منظر للصحن A فى قصر Eubbad فى تلمسان، ٢: نمط من الواجهات فى منزل ناصرى بغرناطة، ٢-١ منزل كالاس باراً (مرسية) بوثو مارتنتش)، ٣: منزل يشكل انحناء أو زاوية مع الحمام المجاور فى قطاع قصر بنى سراج بالحمراء (الصحن القبة ذو الداليز الثلاثة وصالة التشريفات أو الفراغ المقسم إلى أجزاء ثلاثة، والجب المخطط المزوج)، ٤- منزل ناصرى فى دار بن أس Darabenaz فى سهل غرناطة Vega (مانثانو مارتوس) (مخطط مزوج وبائكة من ثلاثة عقود أبرزها أوسطها وصالة تشريفات مستطيلة تعرضت لتعديلات كثيرة، وفى المخطط العلوى نجد أن هذه الصالة تضم غرفاً ولها عقد مركز بالإضافة إلى اثنين صغيرين ولكل منها طاقة كوة (taca) شهدناها فى صالة التشريفات فى منزل رندة)، ٥: نمط من المنازل عبارة عن أبراج حربية بقصبة أنتكيرا مع تنويعات تكررت فى أبراج أخرى مثل البرج الأبيض فى جبل الفنار بملقة وقلعة حرة بجبل طارق، وفى الحمراء فى مخططات علوية فى برج التكريم بالقصبة وفى بوابة الأسلحة وبوابة العدل، ٦: حى به منازل للحامية العسكرية بقصبة ملقة (ق ١١، ١٢) (أنماط من المنازل الصغيرة ذات الصحنون المربعة ودون البوائك)، ٧: منظر لمجموعة من المنازل

فى قصبه الحمراء (ق ١٣، ١٤) أنماط من المنازل المتماثلة والمتصلة ببعضها على جانبي الطريق الرئيسى العام مع حمام عام، A: رغم أن الصورة ترجع إلى الوقت الحاضر فإننا نجد المربعات الخالية وهى الصحن، وهذه الصورة تصدق على المنازل الإسلامية فى غرناطة (ق ١٢، ١٣، ١٤).

وبالإضافة إلى السمات العامة التى تتمتع بها دور على القوم يمكن القول بأنها كلها تضم مراحض قريبة من الدهاليز المنحنية والقريبة من المدخل، وأحياناً ما تؤدي تلك إلى مدخل جزئى إلى صحن المنزل وإلى الاسطيل وهو مساحة تكاد تكون مستقلة، ومن الصعب تحديد مكان المطبخ وربما كان واحداً من الصالات ذات الاستخدامات المتعددة. ويمكن أن نرى عدة أنماط من المنازل التى تختلف فيما بينها حسب درجة ساكنيها. A: منازل بسيطة ذات صحن مربعة ودون بوائك، B: بانكة فى صحن مستطيل، C: بانكتان فى صحن مستطيل ترتبطان بصحن القصور. ولانعدم بعض الحالات التى نجد فيها البانكة، أو الدهليز، غير متصلة بصالة التشريفات الرئيسية.

الزخرفة :

هناك توافق وتناغم كامل بين العناصر الزخرفية والمعمارية، حيث نجد الأولوية الكبرى للصالة الرئيسية سواء من حيث المساحة أو الزخرفة ويلاحظ أن هناك تكتيفا زخرفيا للجزء الشمالى للمنزل، ففي البانكة الرئيسية نجد الواجهة ذات النوافذ الثلاثة التى يعولها إفريز عريض يحيط بالبانكة وجميع عناصرها الزخرفية مثلما هو الحال فى منزل خيرونس (لوحة مجمعة ١٧)، وتحت سقف الصالة الرئيسية نجد إفريزاً آخر عريضاً تتقاطع معه واجهة المدخل ذات النوافذ الثلاث (لوحة مجمعة ١٧: ٢)، أما الطاقات (الكوّات) الملحقة والكائنة فوق الوزرات الملساء فيحيط بها شريط صغير من خطوط غير واضحة المعالم لكنها تترك فوق العتب طبقة زخرفية مستطيلة وعريضة.

وترتبط بالإفرين أيضاً العناصر الزخرفية لعقود المدخل للحجرات الجانبية (لوحة مجمعة ١٩، ١٥). ومن العناصر التجديدية التي أدخلت على منطقة الصحن نجد الإفرين الذى يقع على الارتفاع نفسه للإفرين الخاص بالبانكة حيث نجد الأول يمتد ليضم باقى الحائط الغربى ولا يعوقه فى هذا إلا وجود النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية (لوحة مجمعة ١٩: ٤)، وهذا يستلزم وجود رفرف *alero* بارز للحماية فى ذلك الضلع من المبنى، غير أن درجة الزخرفة فيه تتناغم مع عقد المدخل إلى الغرفة الكائنة فى الطابق السفلى (لوحة مجمعة ١٧، ٤) الأمر الذى يجعله يتخذ وضعاً رئيسياً أمام الضلع الشرقى الذى يتسم بأنه أملس تماماً.

تسيطر الزخرفة الهندسية على النباتية حيث نجد الأخيرة وقد انزوت فى بنىقات-طبيلات- العقود الخاصة بالمدخل لصالة التشريفات (لوحة مجمعة ١٨، ٨) وتتكون من سعفات، كما نجدها فى عقود الغرف (لوحة مجمعة ١٩، ١٣) ويلاحظ أن السعفة هنا ملساء بها انحناءات بارزة مضافة ذات الطابع الذى كان فى الشمال الإفريقى (الموحدة) الذى شهدناه فى بعض النماذج فى الغرفة الملكية بغرناطة. أما السعفات المدببة فى عمق البنىقات (لوحة مجمعة ١٨: ٧-١) فكأنها صورة طبق الأصل من الغرفة الملكية ومن منزل خيرونس وتحمل بصمات موحدة ظاهرة إلا أن هذا الصنف كان قد اختفى من العناصر الزخرفية الغرناطية خلال القرن الرابع عشر، وإذا ما تناولنا العقد المذكور الكائن الجهة الغربية (فى الصحن) لوجدنا أن بطنه يضم سعفات مزهرة ومدببة ذات الأسلوب المتكامل (لوحة مجمعة ١٨، ١١) سيراً فى هذا على الخط الزخرفى الموحدى بالنسبة لعقود الغرفة الملكية ومنزل خيرونس وقصر بنى سراج بالحمراء وقصر أوند. هناك أيضاً توافق بين العقود الغرناطية والعقود فى رندة ويتمثل هذا فى السلاسل ذات الشكل أو الطراز الموحدى والكائنة فى الحواف، وهى التى زالت من الزخارف الجصية خلال القرن الرابع عشر، وما يساعد على المزيد من وجود عناصر الشبه وجود العقد المزخرف المضلع

gallonado (لوحة مجمعة ١٨: ٩) وإفريز المقرنصات بين العضادات ومثبت عقد المدخل إلى صالة التشريفات (لوحة مجمعة ٢٠، ٢٥) وهذا ما كنا نشاهده في الغرفة الملكية. وتحت المقرنصات في المنزل الرُّندى نجد عبارة "لا إله إلا الله". وفي نهاية المطاف نرى زهوراً زخرفية كبيرة الحجم مفصصة في تلك المساحة المستطيلة التي تبدو كمضادة لعقد النافذة الواقعة في الحائط الغربي للصحن، وتصحب تلك الزهور بعض العناصر الزخرفية الأخرى مثل السعفات وبراعم القرنفل (لوحة مجمعة ٢٠، ٢١) وهذه تشبه ما نجده في الجزء الداخلي لواجهة منزل خيرونس.

زالت الزخارف الهندسية التي كانت ترافق التشبيكات الخاصة بالنوافذ الثلاث في واجهة صالة التشريفات، أما الإفريز العلوى الكائن فوق البانكة فيضم أطباقاً نجمية مكونة من ثمانية أطراف داخل دائرة مثمثة وترتبط الأشكال ببعضها من خلال نجمة مكونة هي الأخرى من ثمانية أطراف (١٨، ١٠) حيث نجدها وقد اعترها بعض التحوير في العقد الجزئي الخاص بفرناندو جوديل في كاتدرائية بطليطة وفي الزخارف الجصية في دير لاس أوليجاس ببرغش خلال الربع الأخير من القرن الثالث عشر، ولاشك أن هذه التركيبية الزخرفية مستوحاة من غرناطة. وعند النظر إلى الإفريز العلوى لصالة التشريفات (لوحة مجمعة ١٩، ١٥، ١٦) نجد به أشكالاً سداسية ذات أضلاع غير متساوية، ترتبط ببعضها من خلال أشكال نجمية من ثمانية أطراف في مربعات، ويتكرر هذا في الإفريز الذي زال من الوجود والذي قام برسمه جوثالو سيمانكاس للصالة في بداية القرن الرابع عشر، وهي الصالة الخاصة بقصر الأسقف بطليطة. وقد ولد هذا النمط الزخرفي في مؤذنة مسجد الكتبية خلال القرن الثاني عشر. أضف إلى ما سبق وجود أطباق نجمية ذات اثني عشر طرفاً في الأفاريز العليا في الحائط الغربي للصحن (لوحة مجمعة ١٩: ١٣) وتكرر ذلك في وزرة الغرفة الملكية بقرناطة والأسقف المدجن في صالون "ميسا" بطليطة (ق ١٤). هناك إفريز آخر به أطباق نجمية من ثمانية أطراف (١٩: ١٤) مصحوب بمثمّنات في كل

أربعة أضلاع منه، ويتكرر هذا الشكل في مسجد تازا ومصلى سانتياجو في دير لاس أوليجاس ببرغش. وتوجد مجموعة من الخطوط الغائرة ذات الأشكال النجمية المكونة من ستة أطراف وأخرى من ستة عشر طرفاً بين الطاقات (الكوّات) وواجهة صالة التشرifications (لوحة مجمعة ٢٠: ٢٠) وهذا الشكل الزخرفي مأخوذ من أنماط شبيهة نجدها في مسجد الصالح طلائع بالقاهرة (١١٦٠م) وكانت هذه الدار الرندية هي نقطة البداية لانتشار هذه الوحدة الزخرفية في عمارة المنازل والقصور الغرناطية وعمارة المساجد في عصر بنى مرين، ويلى ذلك المنزل الرندى مسجد تازا. وإذا ما تأملنا الوحدة الزخرفية المسماة بالمعين لوجدنا أنماطاً ثلاثة: أولها في الزخارف الجصية المستطيلة والكائنة فوق الطاقات (لوحة مجمعة ٢٠، ١٧، ١٨، ٢١) وهي شديدة الشبه بأقاريز المحراب في مسجد القصبة بتونس (١٢٢٤م)، أما ثانيها فنجده في الواجهة الخارجية لصالة التشرifications (لوحة مجمعة ٢٠، ٢٢)، وثالثها (لوحة مجمعة ٢٠، ٢٤) مرتبط بمعينات في واجهة قصر دير سانتا كلارا دي مرسية. ويرتبط تاريخ المنزل الرندى الذى نحن بصدد الحديث عنه بتاريخ الغرفة الملكية حيث يلاحظ أن الزخارف الجصية وقد تكاملت أركان تقنياتها وازدادت عناصرها ثراء، ثم يلى ذلك منزل خيرونس. وكلا المنزلين، فى نظرنا، يرجعان إلى النصف الثانى من القرن الثالث عشر، فالزخارف الجصية اعتراها التطور المتلاحق الذى صبّ فى الزخارف الجصية بمسجد تازا ومسجد سيدي أبى الحسن بتلمسان وباب لالا ريحانة بالمسجد الكبير فى القيروان.

التيجان (تيجان الأعمدة):

تتسم هي الأخرى بأهميتها من حيث تحديد تاريخ بناء تلك المنشآت خلال القرن الثالث عشر، وتضم التيجان وقواعد الأعمدة في هذا المنزل (خيرونس) (لوحة مجمعة ٢١، ٢٧، ٢٨)، فالتيجان تسير على شاكلة ما نراه في الغرفة الملكية وفي أخرى في

رندة حيث نجدها منحوتة من الرخام الأسود، في بيت أطلق عليه بيت أبي مالك .
ويلاحظ أن جميع التيجان تدخل في إطار الموروث الموحدى حيث نجد للفائف والحليات
المحدبة equinos ونوع واحد من الورق في الشكل السبتي وبدون الطوق. ويبلغ عرض
هذه التيجان ٢٣ سم × ٣٠ سم ارتفاعاً. وتتسم قواعد الأعمدة المسماة الأتيكية aticas
بالملاسة، التي نضيف إليها صنفاً آخر من "بيت أبي مالك" (لوحة مجمعة ٢٣ : ٦)
والى هذين الصنفين من قواعد الأعمدة أضيف ما يمكن أن يطلق عليه القلب أو
الدعة في زاوية الجزء الأدنى من مربع القاعدة Plinto، وهذا ما نراه أيضاً في قطع
ترجع إلى العصر نفسه، أعيد استخدامها في منازل غرناطية ترجع إلى عصر متأخر،
وتتطبق السمات الخاصة بالتيجان على عدد كبير من القطع التي أعيد استخدامها في
مبانٍ مختلفة بقرنطة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر، إضافة إلى أخرى
مجهولة المصدر، ومع هذا يمكن القول بأن الكثير منها جاء من منازل وقصور زالت
من الوجود كانت قد شيدت خلال نهاية القرن الثاني عشر وبداية الثالث عشر.

يمكن القول بأن القطع التي تحمل رقم ٢٤، ٢٤-١ تجتمع فيها السمات
الرئيسية لتاج العمود القرناطى خلال تلك الفترة، وكذلك بعض القطع الأخرى المتنوعة
المصادر حيث نجد أبرزها تلك التي تحمل رقم: ١، ٢٤: حيث تمت الاستفادة من ذلك
التاج في بانكة صحن الغرفة الذهبية بالحمراء. ولما كانت لفائف هذا العمود على
شكل مقابض فإنه يرتبط بتيجان أعمدة المحراب المرابطى بمسجد تلمسان. والقطع
٢، ٣، ٤ من متحف الآثار بقرنطة، ورقم ٥ من متحف الآثار بالحمراء، و ٦، ٧ هما
قطعتان أعيد استخدامهما في صحن الحريم بالحمراء. وإذا ما أضفنا إلى القطعة
رقم ١٩ (الحمام الملكى بالحمراء) قطعة أخرى هي رقم ٢٠ (منزل ثافرا) لوجدنا
أنهما القطعتان القرناطيتان اللتان يحمل الشكل السبتي فيهما نوعين من الواجهات
Pencea (أى واجهة مصصوبة بالطوق أو دونه). القطعة رقم ٨ من متحف الآثار
بقرنطة. ويلاحظ ظهور سيقان النباتات Caulicula تحت الحلية المحدبة equino، ٨-١

من جيان، ٩. من متحف الحمراء، ١١: من متحف الحمراء، وهي من القطع الكورنثية
الغرناطية النادرة، ١٢: مسجد تازا، ١٢-١ من دير سانتا كلارا بمرسية، ١٣: من
الغرفة الملكية بغرناطة، ١٤: عبارة عن نموذج من التيجان بون زخرفة بمدينة الحمراء،
١٥: متحف الآثار بغرناطة، ١٦: نمطية على شكل مذئنة في سان خوان دي غرناطة
وله صررة طبق الأصل في صالة ليندراخا بالحمراء، ١٧: صنف من منزل العملاق
ومنزل أبى مالك في رندة، ١٨. نمط نراه في مسجد القصبة بتونس، ٢٠: متحف
الآثار بغرناطة، ٢١: من الحمراء (مصنوع من السيراميك)، ٢٢: من حى البيازين
بغرناطة، ٢٣: من محراب مسجد القديسة مريم في رندة (بداية القرن الرابع عشر)،
٢٤: تاج أعيد استخدامه في الحمراء، ٢٥: تاج أعيد استخدامه في منزل حديث
بشارع جران بيا بغرناطة، ٢٦: من منارة القديس خوان بغرناطة. هناك أيضاً تيجان
صغيرة زخرفية من مصادر مختلفة، A: من واجهة محراب مسجد الكتبية، B,C,D: من
واجهة كنيسة سان أندرس بطليطلة (ق ١٢-١٣)، E: من مسجد موحدي بمرتولة، F:
من مسجد موحدي في ألمرية، G: تاج من الجص بالغرفة الملكية بغرناطة، H: المعبد
اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، I: من الجص من مسجد تازا، J: من منزل
خيرونس، K: نمط على شاكلة ما نراه في المصلى الملكى بقرطبة (ق ١٤) L. من أوندرة.

الخشب :

نجد أن سقف صالة التشرifications عبارة عن سقف خشبي من البراطيم والجوانز
Parynudillo، وقد سبق أن ربطنا ذلك بالصالة الرئيسية في قصر بينو إيرموسو في
شاطبة، ولا شك أن هذه القطعة هي أقدم قطعة معروفة، وقد شهدنا تربية شبيهة في
قبة الغرفة الملكية بغرناطة، وإذا ما قارنا الدار الرندية بالدار التي في شاطبة لوجدنا
أن النجارة أكثر تطوراً في الأطباق النجمية على هيكل مكشوف apeinazada في
المصد Almizate والأزُر (الوحة مجمعة ٢١) مع وجود عناصر تجديدية في السقف

الرندى تتمثل فى وحدتين من مجموعات المقرنصات، وكان عماد الخطوط الهندسية ربط الأشكال النجمية ذات الثمانية أطراف وعلامات + وبذلك نجد أمامنا شكلاً ذا ثمانية أضلاع فى وحدة المقرنصات التى تعتبر بداية حلقات هذه الوحدات من الأسقف خلال القرن الرابع عشر حيث سنجدها فى جنة العريف بالحمراء وصلات البرطل وبرج المراقبة فى ماتشوكا وصالون قمارش.

٥- منزل أبى مالك برندة:

يقع هذا المنزل فى شارع أرميتان رقم ٢٠، خلف المسجد، الذى هو الآن كنيسة القديسة مريم، وخلف منزل العملاق، وقد عثر فيه على تاج عمود وقواعد أعمدة إضافة إلى زخارف جصية. وهناك مقولة محلية تقول بنسبة هذا المنزل إلى شخصية مغربية هى أبو مالك أو أجداده، ويرى لويس لويو أن منزل العملاق يمكن أن يكون ملكاً لتلك الشخصية، ويضيف إلى ذلك أن منزل العملاق قد انتقل إلى يد "حاكم المدينة" *Corregidor* بناء على أوامر صادرة من الملكين الكاثوليكين، ويتسم الزخارف الجصية بأنها عبارة عن عقد جميل من المقرنصات يشبه الستار (لوحة مجمعة ٢٢، ٢٢، ٥) حيث نلاحظ الفصوص مستقيمة وعمودية، وفى الجزء العلوى نجد أطرافها وقد تحولت إلى أشكال نباتية ذات أطراف ثلاثة، وهذا النموذج نجده فى العقد الكبير بمصلى أسونثيون فى دير لاس أوليجاس بيرغش وكذلك فى عقد النافذة الرئيسية بقبة الغرفة الملكية بغرناطة، وهو بذلك إعلان عن مقدّم المقرنصات فى برج المراقبة فى ليندراخا بالحمراء، ويبلغ فراغ العقد الرندى ٢٢، ٢م × ١٠، ١م ارتفاعاً، وله عقد آخر مدبب يضمه تحته (لوحة مجمعة ٢٢، ٣) وهو صنف من التوليف بين العقود تكرر فى كل من مسجد تازا وعمارة المدارس فى عصر بنى مرين. ويلاحظ أن تصميم بروفيل العقد فى الحالات الثلاث السابقة يدخل فى إطار الموروث الموحى. وإذا ما تأملناه من خلال بطنه (بطن العقد) (لوحة مجمعة ٢٢: ١، ٢) لوجدنا شبكة من خلية نحل أو

مناطق انتقل مشطوفة وعلى نصف ارتفاع القبة الصغيرة ذات النجوم على نمط القباب الخلافية، إضافة وحدة أخرى من هذه الزخارف فى المفتاح (٢) وهذا التكوين الزخرفى يشبه ما نجده فى بطن عقد من المقرنصات فى واجهة محل الفحم فى غرناطة غير أن هذا الأخير يتسم بمزيد من التعقيد (٥) ومن جانبه يرى جومث مورينو أنه يرجع إلى بداية القرن الرابع عشر.

وقد ضم متحف قسبة ملقة منذ سنوات قليلة عدة قطع زخرفية جسية انتشلت من منزل عربية مهمة فى رندة (لوحة مجمعة ٢٣: من ٧ إلى ١٣) وأقدمها تلك التى تحمل سعفات مدبية ذات طابع موحدى كنا قد شهدناها فى الغرفة الملكية بغرناطة ومنزل خيرونس ومنزل العملاق، ويوجد فى بعض هذه القطع عقود صغيرة من المقرنصات يمكن أن نقرأ تحتها عبارة "لا إله إلا الله" (لوحة مجمعة ٨، ٧، ٩) وهى عبارة متكررة فى الغرفة الملكية ثم جنة العريف (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية). وعندما نتأمل النقش الكتابى الكوفى الذى يترابط فيه حرفا الألف واللام نجد أنه يتوافق جيداً مع الأطباق النجمية ومع النقوش الكتابية فى منزل العملاق ومنزل خيرونس. ويلاحظ أن القطعة رقم ١٢ مزخرفة بشبه معينات من السعفات الملساء فى تبادل مع الأنماط الكوفية والمائلة (الحمد لله) حيث نرى هذه الأخيرة أيضاً فى الغرفة الملكية وفى منزل خيرونس والعملاق. وقد جرت قراءة هذه النقوش الكتابية على يد أثين ألمانسا، كما أن بعض الصور التى نراها فى هذا المقام تنسب له. وإذا ما تأملنا الأسلوب الفنى الذى عليه القطعة وغيرها نقلنا إنها كانت جزءاً من زخارف منزل العملاق ومنزل أبى مالك، كذلك يمكن القول بأن كلاً من القطعة ١٢، ١٣ ترجعان إلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، وهى سابقة على الغرفة الملكية وربما تتوافق زمنياً مع الزخارف الخاصة "بالقصر الصغير" بمرسية. ولابد أن القطعتين ٨، ٩ - اللتين بهما نقوش كوفية - تحت حطة من المقرنصات كانتا عبارة عن حلية لكوات مطموسة تحت بطن العقد الخاص بمدخل إحدى الغرف أو الواجهة. ويمكن أن نرى

مثل هذا الصنف من الزخارف في الواجهة الشمالية لصحن قمارش وكذا في عقد المدخل إلى صالة "باركا" بالحمراء، ويلاحظ أن هذه القطع الرندية ترجع إلى ق ١٢، على ما يبدو، أو بداية ق ١٤ مثل عقد محراب كنيسة سانتا ماريا - ١٤ - B الذي يتوافق مع ما نجده في مسجد سيدي أبي الحسن بتلمسان (١٢٩٦م) (١٤ - D) كما نجد لذلك نسخة متأخرة في محراب مدرسة يوسف الأول بغرناطة وفي مصلى ميكسوار بالحمراء (١٤ - A)، ويلاحظ كذلك أن واجهة مسجد تلمسان تعتبر مثلاً مهماً لواجهات المنشآت الدينية حيث تحمل زخارف كاملة في كل من العمارة الدينية المرينية والناصيرية في نهاية ق ١٣ (لوحة مجمعة ٢٤-١).

شرق الأندلس:

١ - القصر الصغير. دير سانتا كلارا بمرسية (لوحة مجمعة ٢٦):

يوجد في القطاع المسمى اليوم Arrixaca، خارج أسوار المدينة، حيث كانت تعيش فيه طائفة المورو أثناء حكم الملك ألفونسو العاشر، مبنى مهم عبارة عن دار عربية ترجع إلى القرن الثالث عشر طبقاً لما يراه كاسكالس، ويطلق على هذه الدار مسمى القصر الصغير، وقد تم ضمها إلى دير سانتا كلارا، وهنا أخذ سكان العقار المذكور يدخلون عليها التعديلات المتوالية، درس هذا المنزل كل من فوينتس وبونتي ورودريجو أمادور دل لوس ريوس، وتناولوها بالدرس أيضاً نابارو بالاتون بعد العثور على أطلال مهمة ساعدت على إعادة تصور مخططها بشكل جزئي وكذلك ارتفاعاتها، ويبدو أن الصحن، الذي أصبح الآن صحنًا Claustro لدير الراهبات، كان في بداية الأمر على شاكلة صحن الكاستيخو، أي أنه كان صحن تقاطع به حديقة وتحيط به صالات بها زخارف جصية ترجع إلى القرن الثاني عشر، وقد حل محل كل هذا قصر أقيم على زمن ابن هود المتوكل هو "القصر الصغير". وخلاصة الحقائق الأثرية هناك (أي في القصر الذي يرجع إلى القرن الثالث عشر) نجد أن المنزل كان له صحن

مستطيل وصلات تشريفات على الجانبين الأقصر ضلعاً ويسبق الصالات بوائك، إضافة إلى صالات شبه مربعة مع ما يصحب كل هذا المخطط من غرف في الأطراف، إحداث في الشمال ولها واجهة جميلة (٣)(٤)(٥) وهذا طبقاً لرسم نشره نابارو بالاثون، وكان مخطط المكان على شاكلة منازل النبلاء التي درسناها في غرناطة القرن الثالث عشر. هناك أيضاً عقد نصف أسطواني تعلوه نوافذ لها عقود نصف أسطوانية ومصحوبة بزخارف جصية رائعة تحمل البصمة الغرناطية. وبالإضافة إلى القطع الأثرية التي عثر عليها أثناء الحفائر خلال تلك الأعوام، كانت هناك أجزاء أخرى للقصر عبارة عن أفاريز ونقوش كتابية وكلها محفوظة منذ زمن في متحف الآثار بمرسية (الوحة مجمعة ٣٦: ١).

يلاحظ أن الواجهة - كما شهدنا - بها عقد نصف أسطواني مرتفع بعض الشيء سيراً على ما هو معهود في المنازل الغرناطية وهذا لم يكن معهوداً قبل ذلك خلال القرن الثالث عشر، والشيء نفسه خلال القرن السابق، هذا إذا ما استثنينا نوافذ المساجد وبعض عقود بوابات الأسوار في الرباط وبعض الحصون الأخرى. ويحيط بالعقد طنق نوأشرطة بها بعض الانحناءات نصف الأسطوانية في الزوايا ويوجد بها ما يشبه ثمرة الأناناس، وهذه إحدى السمات الموحدة التي نجدها في النوافذ العليا للواجهة الداخلية لبوابة القفران Perdon بالمسجد الجامع بإشبيلية، ولهذه الوحدة الزخرفية صورة طبق الأصل في نوافذ إشبيلية مدججة مثلما هو الحال في قاعة اجتماعات الأساقفة القديمة Cabildo Viejo في إستجة. وعند منتصف العقد - في الجانبين - نجد أن الخطوط الرأسية للطنق تتلاقى معه من خلال أربطة بيضاوية، وهذا نموذج عتيق نجده في العقود الزخرفية بالمنارات الكبرى التي ترجع إلى عصر الموحدين، سيراً في هذا على نهج متبع في عقود الجعفرية ومسجد مالخيال Malejan بسرقسطة، ونرى ذلك في عقود منزل القديسة كلارا لاريال بطليطلة (ق ١٣). وتم زخرفة إنحناء العقد بشريطين مقلصين أحدهما أملس والآخر بزخرفة

الأكانتوس، وتستمر هذه العناصر الزخرفية كإطار أضيف إلى الشريط الأملس للطنف. أما زخرفة بطن العقد فهي عبارة عن مسننات تتسم بالجمال والبساطة، وهي تكرر كما نراه في عقود المنازل المرسية في شيثا Cieza، وقد تحدثنا عن ذلك سلفاً وعن وجوده في منشآت غرناطية. هذه الأشربة المزخرفة بالأكانتوس التي تحيط بالعقود منذ القرن الثالث عشر، نراها في الغرفة الملكية بغرناطة ومسجد تازا ومسجد سيدي أبي الحسن بتلمسان، وتكتمل الواجهة بالنافذتين نواتي العقد نصف الأسطوانى، مع وجود شريط مستطيل بينهما مزخرف بعقود مفصصة متراكبة ضمن إطار في شكل مُعين نباتي أو سعفات مدببة بها شكل ثمرتين من الأناناس في مفاتيح كل مُعين. ويمكننا أن نلمح عند منبت هذه الوحدة الزخرفية نقوشاً كتابية موازية بشكل مباشر ومقلوبة وتحمل لفظة "اليمن" وهي عبارة نراها مكررة في الغرفة الملكية بغرناطة وفي الزخارف الجصية في رندة وفي مسجد تازا، وقد شوهدت السعفات المدببة لأول مرة في منارة مسجد سيدنا الحسين بالقاهرة (١٢٣٦م) كما نراها في الغرفة الملكية. هذه المجموعة الزخرفية الخاصة بهاتين النافذتين (من تشبيكات زالت من الوجود ومن شكل مستطيل مزخرف ذي أصول موحدة يفصل بينهما) هي المجموعة الزخرفية نفسها التي نجدها في الجزء العلوى لنوافذ الغرفة الملكية. وفي منطقة الانتقال من عقد المدخل والنوافذ نجد إفريزاً من العقود الصغيرة ذات الفصوص، وهي على ما يبدو صورة من وحدة زخرفية مشابهة شاعت في أزرق الأسقف الخشبية في ملقة وألمرية وطليلة ابتداء من القرنين الحادى عشر والثانى عشر، ونراها خلال القرنين التاليين في أزرق المدارس المغربية. وفيما يتعلق بالتوريقات نراها كخلفية للمُعين كوحدة زخرفية حيث نرى السعفات المدببة ذات الأصول الموحدة، وهي من سمات المبانى الغرناطية وكذا مبانٍ رندة التي تتناولناها، وإذا ما وضعنا كلاً من السعفات والمعينات في الصبان لقلنا إن من المحتمل أن تكون واجهة القصر الصغير انعكاساً لواجهات موحدة متأخرة في إشبيلية لكنها زالت من

الوجود، وليس أمامنا طريق آخر لتفسير هذه الاستقلالية النسبية بين الزخارف الجصية في مرسية وتلك الأخرى في غرناطة التي ترجع للفترة نفسها.

ومن بين أطلال القصر الصغير نعثر على جزاة من الجص عبارة عن جزء من عقد (٢ رسم نشره نابارو بالاثون) وهي جزاة تحمل تاج عمود رائعاً به سعفات ذات خطوط غير واضحة الملامح لكنها ذات طابع موحدي، وهو أسلوب تطوّر حتى وجدنا صداه في العقد الذي زال من الوجود ولم يتبق منه إلا المنيبت على شكل حرف S وهو نمط تكرر بشكل كثيف في كل مظاهر الفن الموحدى وفي الزخارف الجصية المدججة الإسبيلية، كما أنه زال - بشكل غير مفهوم - من الزخارف الجصية الغرناطية محل الدراسة، ثم عاد للظهور من جديد في جنة العريف وفي قصور الحمراء والمصلى الملكى بقرطبة. وفي بطن العقد كانت هناك أشربة مقعرة بها نقوش كتابية مائلة مكتوبة باللون الأبيض على خلفية حمراء وهناك عبارات تعبر عن السعادة والازدهار، وربما جاءت هذه النقوش متأثرة بزخارف جصية ورسوم مدججة في منطقة طليطلة حيث نجد هذه العبارات مكررة بشكل كبير ابتداء من تاريخ بناء كنيسة سان رومان (١٢٢٧م) حيث نجدها بحروف بيضاء على خلفية حمراء وكذلك على الزخارف الجصية في صحن Claustro دير سان فرناندو دى لاس أوليجاس فى برغش، وإذا ما كان الأمر كذلك يمكن الحديث عن تدخل طليطلى ساعد على أن تكون الزخارف الجصية المرسية تدخل إلى ما بعد النصف الثانى من القرن الثالث عشر. ويوجد شريط زخرفى بين الطية المعمارية المتموجة Cimacio الملساء والخاصة بالتاج وبين شكل حرف S عند المنيبت، وهو شريط متعرج نراه فى التيجان الصغيرة لنوافذ منزل خيرونس 'بغرناطة، هناك جزايات أخرى من جص الدير بها نقوش كتابية بخط كوفى تحمل ألفاظاً تشير إلى الرخاء، وتكرر اللفظة بالأسلوب نفسه أو ما يشبهه فى الزخارف الجصية بمسجد "فينيانا" فى المرية وهو أثر قامت كارمن بارتلو بدراسته (٦).

وليس من المجازفة أن نرى وجود علاقة بين ذلك العقد والواجهة الرئيسية للمجلس حيث يلاحظ أن الاختلاف الأسلوبى يتمحور فى مكونات العقد، أى الشكل على حرف S والتاج الصغير الذى يحمل ملامح كلاسيكية واضحة، فربما كان العقد وتاجه من الأعمال الأولى التى تمت فى القصر خلال القرن الثالث عشر، وبعد ذلك بفترة من الزمن أضيفت الواجهة وأمكن التوصل إلى المخطط العام للمبنى، ومما نرى يمكن أن تندرج هذه الرؤية أيضاً على منزل أوندة Onda. ولانعدم حالات مشابهة فى العمارة الإسبانية الإسلامية. وهناك العديد من المنازل الطليطلية التى يرجع بناؤها إلى القرن الحادى عشر ظلت مستخدمة ومأهولة خلال القرنين اللاحقين، وما يبرهن على هذا وجود زخارف جصية ورفارف تمت إضافتها خلال العصر المدجن (ق ١٣)، كما نجد أن المنزل العربى تونيث دى أرثى فى المدينة يضم رسوماً مسيحية أضيفت خلال ذلك القرن والقرن التالى له، نلاحظ أيضاً - دون أن نخرج من المدينة - المظاهر نفسها فى منزل دير سانتا كلارا لاربال، وهو منزل مدجن يرجع لبدایات القرن الثالث عشر مع ما لحق المنزل من إضافات أخرى تالية. نلاحظ أيضاً أن دير لاس أوليجاس ببرغش يضم أسلوبيين متواليين: الموحدى الذى نراه فى مصلى أسونثيون، و"المرابطى الجديد" الذى نراه فى صحن Claustro بدير سان فرناندو. وعودة إلى طليطلة لنلاحظ أن "القصر الأسقفى" به زخارف جصية مرابطية، تليها أخرى ذات طابع مدجن وأضح يرجع إلى نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر، وإذا ما عرضنا لغرناطة يجب ألا ننسى أننا نرى الزخارف الجصية التى ترجع إلى عصور مختلفة قد اجتمعت كلها فى مبنى واحد. ومن أمثلة ذلك: منزل ثافرا Zafra ومنزل بيانوبيا وجنة العريف حيث تضم كلها زخارف جصية ترجع لعصور مختلفة. كما نرى فى القصر الصغير نفسه زخارف جصية مرابطية فى قصر Sugra وفى تلك المنشآت التى ترجع إلى القرن الثالث عشر وقمنا بدراستها. إذن نجد أن المكان المشترك الذى تعاقب عليه ساكنوه أو رعاته يضم عدداً كبيراً من الأساليب الفنية التى

تكتسب قوة مع مجيء الموحدين وتمثل ذلك في إشبيلية. ومن الأمثلة ذات الدلالة ما نراه في حصن الفرج، خارج المدينة، إذ ترى المصادر العربية أنه أعيد بناؤه على يد المنصور العاهل الموحدي الذي أمر ببناء قصور وسرايات سيراً على عادته في الإعمار وميله إلى التوسعة فهو لم يتوقف أبداً طيلة حياته عن الاستمرار في أعمال ترميم القصور أو بناء مدن جديدة، وهل غريب علينا أن نذكر في هذا المقام الحمراء بقصورها التي تمتلئ بالزخارف الجصية التي تنفذ بأساليب مختلفة، وصالاتها التي لا يمكن أن نجد تفسيراً أثارياً مقنعاً لما هي عليه؟

٢- الزخارف الجصية في أوندّة (قسطلون) :

في عام ١٩٦٨م دخلت مجموعة مهمة من قطع الجص المزخرف ضمن تقنيات "المتحف التاريخي للبلدية" في هذه المدينة، وكان مصدرها أطلال مبنى، أو منزل عربي مهم يرجع إلى القرن الثالث عشر. وسرعان ما اطلع المستعرب إلياس تريس على هذه المجموعة ونقل ما استخلصه إلى ثم قامت كارمن بارثلو بدراسة لتصنيف القطع وقمت أنا بالتعاون معها حيث صنفنا مبدئياً كأعمال ذات أسلوب مدجن من المدرسة الإشبيلية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، وكان هذا التصنيف في زمن لم نكن نعرف شيئاً عن الزخارف الجصية في "سانتا كلارا" بمرسية، اللهم إلا بعض العبارات العربية التي نشرها أمانور دي لوس ريوس، وكذلك بعض القطع الأخرى في متحف الآثار في مرسية. وبعد ذلك جرت دراسة هذه القطع استناداً إلى الشواهد الأثرية التي تم انتشالها من العقار المذكور والتي ساعدت على رسم مخطط هذا المنزل الإسباني الإسلامي، بما فيه من صحن تحيط به بوائك وبركة وربما كانت هناك صائتان رئيسيتان، إحداها في الشمال والأخرى في الجنوب إضافة إلى حديقة في الوسط ذات زوايا منحنية أو مشطوفة Chaffan ومثلما هو الحال في الصحن الحديقة الخاصة بمنزل كونترا تانيون بقصر إشبيلية وكذلك في جنة العريف إضافة إلى

أرصفة مصحوبة بقنوات صغيرة (V.Estell) وقد حدث النتائج، التي تم التوصل إليها، ببعض الباحثين للقول بأن تاريخ بناء المنزل المذكور وزخارفه الجصية يرجع إلى القرن الثالث عشر، أي أنه يرجع إلى فترة ما بعد عصر الموحدين وبالتحديد في الربع الثاني من القرن المذكور، وبالتالي يكون المبنى معاصراً للقصر الصغير في مرسية.

ومع هذا فإن كلا المنزلين اللذين يدخلان تحت المظلة العربية التي انتهت بشكل رسمي في هذه المنطقة عام ١٢٢٨م يحفزانا على التفكير بأن الزخارف الجصية ربما تم تنفيذها بعد أعوام قليلة من قيام عدد من الفنانين من نوى التوجهات الفنية الإشبيلية والغرناطية بغزو المدينة. وعندما نتحدث عن الفترة الزمنية التي نحن بصددنا نجد أنها شهدت غزو قرطبة وإشبيلية، نجد أن الاتصالات بين الأقاليم المختلفة كانت على أشدها من الناحية الفنية أي خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومن المسلمات أن العرفاء من الأندلس انتقلوا في المرحلة الأولى إلى مرسية (حيث نجد الكاستيخو وكذلك الزخارف الجصية الموحدية الأولى في هذه المدينة) ثم إلى دير لاس أوليجاس ببرغش لزخرفته، ثم إلى إفريقية لزخرفة القسبة ومسجدها وهي قسبة تونس وياب لالا ربحانة القيروان، ثم إلى تلمسان ثم إلى القاهرة. وقد طرحنا في الصفحات السابقة مصطلح "almohadismo" الميل للموحدية" من حيث إنه يشير إلى ومضات بقيت من الفن الموحدى خلال القرن الثالث عشر مع ما لحق بها من تطوير إقليمي مواز في غرناطة وشرق الأندلس والمنطقة القشتالية التي انتشر فيها الفن المدجن، والفجوة الموقّعة في إشبيلية التي نحاول أن نملأها بالحديث عن زخارف جصية متنقلة يمكن العثور عليها في مختلف أرجاء العالم الإسلامي، وإذا ما تحدثنا عن مدى الانتشار الزمني لهذا الميل للموحدية لوجدنا أنه يغطي في انطلاقه وتطوره مجمل القرن الثالث عشر، ولا يستغرب هذا نظراً للزخم الذي كان عليه الانتشار الموحدى سياسياً خلال القرن السابق، إلا أن ما وصل إلينا من تلك الفترة كان جزئياً ومتباعداً لدرجة وجود فراغات تحول دون القيام بأعمال الترميم التي تقوم

بها بشكل جيد. وعندما نتأمل الوضع فى شرق الأندلس لوجدنا أنه يختلف عن إقليم الأندلس andalucia وقشتالة والمغرب من حيث إنه لم يشهد خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر أى أثر يشهد على النشاط الفنى (ولو فى الزخارف الجصية على الأقل) المتأثر بالبصمة العربية، وبالتالي لا نجد أى ملمح للنشاط الفنى المدجن على أرض كانت الحصون الموحدية فيها صامدة لأمد طويل ويقوم على أمرها الحكام المسيحيون، ومن هذا المنظور يمكن القول بأن شرق الأندلس قد شهد الفن المدجن المنازل والقصور، وهذا الفن فى هذه المنطقة يصعب أن نضع له ترتيباً زمنياً واضحاً وربما كان عام ١٢٣٨م أو عقد الأربعينيات من هذا القرن هو الحد الزمنى الفاصل المصطلح عليه ولو أنه غير مقنع من حيث السمات الفنية مثل تلك التى نجدها فى غرناطة خلال الفترة من ١٢٣٢م - ١٢٣٨م حتى ١٢٤٧م، وأياً كان الوضع فإننا ونحن نقوم فى السطور التالية بوصف الزخارف الجصية فى أوندرة (شكل ٢٧ ٢٨) نعتزف بوجود تأثير موحدى إشبيلي متأخر على شاكلة ما وجدناه فى القصر الصغير، أو أنه تأثير فنى إشبيلي يرجع إلى القرن الثالث عشر وهو تأثير أخذ يتطور فى شرق الأندلس أمام تيار آخر هو الزخارف الغرناطية الذى يميل للتباعد سريعاً عن الموروث الموحدى وخاصة فيما يتعلق بالعقود. ومن هنا يمكن القول بأن الفن المدجن الإشبيلي، خلال القرن الرابع عشر، الشديد التأثر بالعناصر الفنية الموحدية ليس عودة اختيارية للماضى المحلى، بل كان يمثل استمراراً منطقياً للفن المحلى الذى زال والذي كان فاعلاً خلال القرن الثالث عشر، وله جذواته التأثيرية فى شرق الأندلس. ومع كل هذا فالأمر المثير للدهشة فى أوندرة هو أن زخارفها الجصية تحمل أوجه شبه واضحة - مقارنة لها بالقصر الصغير - بالزخارف الجصية الغرناطية فى الغرفة الملكية وقصر بنى سراج فى الحمراء، وهى عناصر قلنا إنها ترجع إلى منتصف القرن الثالث عشر، الأمر الذى يضيف مزيداً من الغرابة على تأريخ الزخارف الجصية فى أوندرة التى يذهب البعض الآن إلى تصنيفها على أنها فن "يميل للفن الناصرى".

وعلى أساس كل ما سبق يمكننا الإشارة إلى أن الزخارف الجصية المسماة بالهودية في أوندé وفي سانتا كلارا دي مرسية يمكن أن ترجع إلى الفترة من عام ١٢٣٨م (عام وفاة ابن هود) وعام ١٢٦٦م وهي الفترة الزمنية التي كان العرب فيها قد خضعوا للحكام المسيحيين إلا أنهم كانوا يمارسون نوعاً من "السيطرة" Caciqueaban حسب عبارة الدكتورé بيجيرا مولينز حيث ظلوا سادة في الرقعة العمرانية المسماة Arrixaca التي أصبحت بعد ذلك الرىض الخاص بالمذجنين، وعلى هذا فإن القطع الجصية التي تسترعى انتباهنا هي تلك التي تحمل تأثيرات غرناطية أو إشبيلية خلال الفترة من منتصف القرن الثالث عشر وبداية العقود الأولى للنصف الثاني (لوحة مجمعة ٢٧: ١- بطن عقد نو أسلوب متكامل من النمطية الموحدية وهو يشبه، بشكل مشير، العقود الغرناطية في الغرفة الملكية، وعلى الأخص قصر بني سراج بالحمراء ومنزل خيرونس ومنزل العملاق في أوندé. ويلاحظ أن الزخرفة المتكاملة تحمل السعفة المدببة ذات ثمرة الأناناس، خلافاً لما عليه الأمر في تلك المقار المذكورة الأمر الذي يقود إلى فن يتسم بعدم الثراء وعدم المرونة الفنية والزخرفية. وقد تمكن هذا الصنف من بطن العقد من الدخول في الفن الإشبيلي المدجن ويصبح جزءاً منه وهذا ما نراه في المصلى الملكي بقرطبة خلال القرن الرابع عشر. ويحيط بالزخارف التوريقية نقوش كتابية عربية بحروف مائلة موضوعة في مستطيلات على شاكلة الزخارف الجصية التي نجدها في الزخارف الجصية بقصر بني سراج وهذه العبارات هي "المُلك لله..." (٢) بنية عقد مسنن من الصنف الغرناطي (ق ١٣) ويحيط به شريط به زخرفة عبارة عن سلاسل تتجاوز حدود أشطرة الإفريز alfiz والسلسلة عبارة عن مجموعة من التشبيكات من فصوص مباشرة ومقلوبة وهي التي نشهدها لأول مرة في الزخارف الجصية في صحن Claustro دير سان فرناندو دي لاس أويلجاس ببرغش، وفي دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة، وفي نهاية القرن نجدها أيضاً في مسجد تازا وفي ضريح مصطفى باشا بالقاهرة ومحراب ابن طولون

وسنقر الغورى (١٣٠٢م). وبنيقة العقد مزخرفة بلقائف وسنقات من الصعب تحديد معالمها، ويوجد فى الوسط شكل أسطوانى به طبق نجمى ذو خطوط منحنية ومكون من ثمانية أطراف. غير أن هذا الشكل لا نجده فيما هو غرناطى خلال القرن الثالث عشر، وهنا يمكن القول بأن أقرب شئ إليه هو تلك الأشكال الأسطوانية فى بنىقات عقود المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة، ونجد فى بنىقات عقد فى مصلى سانتياجو دى لاس أويلجاس ببرغش والتي ترجع إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر. ويجدر بنا أن نذكر فى هذا السياق بنىقات عقود منزل ثافرا بفغرناطة، وكان لهذا الشكل صدى كبير فى الزخارف المدججة الإشبيلية والطليطلية خلال القرن الرابع عشر، (٣) - نشرت كارمن بارتلو الرسم الخاص بهذا الشكل - عبارة عن جزاة من عقد آخر شبيهه بالسابق غير أن الشريط الزخرفى المكون من الأكانتوس حل محل السلسلة، وهذا ما شهدناه فى عقد واجهة القصر الصغير بمرسية والغرفة الملكية ومسجد تازا، وكان واسع الانتشار فى الحمراء وفى المدججات الإشبيلية والطليطلية خلال القرن الرابع عشر. (٤) (٤-١) عبارة عن لوحات مستطيلة فى تبادل مع أشكال نجمية من ثمانية أطراف، وهذا ما نشهده فى المساحات التى بين نوافذ الغرفة الملكية وفى منزل خيرونس، وتضم النماذج الثلاثة نقوشاً كتابية بالكوفية أو الخط المائل، وبالنسبة للوحات المستطيلة Carteles التى نجدها فى أودة نجد عبارات مثل الشكر لله، الله واحد لا شريك له، "العلی العظيم" أو "الملك لله" وهى حروف تتسم بالنتقشف الزخرفى بشكل ملحوظ مقارنة لها بمثيلاتها فى الغرفة الملكية ومنزل خيرونس ومنزل العملاق برندة ومخزن الفحم بفغرناطة ومسجد فينيانا فى ألمرية. وقد كان هذا الصنف من الوحدات الزخرفية شديد الشيوع فى الزخارف الإشبيلية المدججة خلال القرن الرابع عشر، فأشهرها الوحدات المستطيلة تضم سلاسل ذات حلقات طويلة، وهذا موروث موحدى، ويتسم الأسلوب بالصرامة، كما نجدها فى القصر الصغير وفى منزل خيرونس. ويلاحظ أن السعفة المساء ذات الورق المزدوج حيث نجد فى الجزء العلوى

منها حاشية عبارة عن خط غائر وشكل أسطوانى به عقدة عند المنبت (التفرعة) تدخل ضمن ما هو موحدى و *maqabriya* فى ملقة التى ترجع إلى عام ١٢٢٢م، ورغم هذا لا نعدم هذه السعفة فى الغرفة الملكية بغرناطة، وعلى أية حال يمكن النظر إلى تلك السعفة على أنها ملمح من الملامح المتعلقة بالتقشف الواضح فى الفن الموحدى خاصة فى بطن العقد الذى نحن بصدد الحديث عنه، ويلاحظ أن هذا النموذج الفنى قد انتقل إلى الزخارف الجصية الإشبيلية خلال القرن الرابع عشر، وربما تُنسب الأفايرز العليا لبائكة صحن المنزل وليس إلى صالة التشريفات، وربما أمكن القول إنها جزء من القطاع الكائن فوق الوزرة مباشرة.

لوحة مجمعة ٢٨: (٢) (٣) (١-٢): عبارة عن لوحة مستطيلة بها شبكة كثيفة من المعينات المتراكبة فوق عقد تصف أسطوانى مرتفع بعض الشيء *perallado* به مسننات ضاعت معالمها، أما الجزء العلوى فهو عبارة عن إقرين من العقود الزخرفية الصغيرة وربما كانت المقرنصات هى الأساس الزخرفى لها. هذه القطعة المستطيلة نجدها على حائط أو العقد المطموس أو الحائط الساتر، وهذا طبقاً لما وجدناه من نماذج غرناطية مماثلة فى قصر بنى سراج بالحمراء (١) (١-١) وأعلى واجهة مخزن الفحم بغرناطة (A) وإذا ما تأملنا جيداً ذلك العقد الذى ندرسه، بما فى ذلك الزخرفة الجصية بأشكال المعينات الذى نراه فى الغرفة الملكية بغرناطة، لوجدنا أنه تقليد أو صورة طبق الأصل متأخرة بعض الشيء لتلك العقود المصحوبة بالمعينات فى كبريات المآذن الموحدية، وإذا ما أردنا التحديد لقلنا إنها تتمثل فى تلك الفراغات الخارجية فى جسم الخيرانالدا، وكان لها انعكاسها القورى فى واجهة صحن الجص فى قصر إشبيلية، ونلاحظ أيضاً أن شبكة المعينات مماثلة وأساسها هو أنها إرث من الخيرانالدا حيث نجد المعينات المعمارية فى تناغم مع السعفات المساء، ويلاحظ أن الأولى بها قوالب ذات أشرطة ثلاثة مع انحدار فى الحلية المعمارية المقمرة *nacela*، وبذلك يتجسد أمامنا العقد المفصص الغائر ذو التجعدات. وهناك نموذج مماثل لهذا الشكل

الذى نراه فى أونددة - رغم أنه يتجاوزده ثراء وتقنية حيوية - مكانه قصر بنى سراج بالحمراء (١) (١-١).

ومن خلال الشكل رقم (٥) نحاول وضع تصور للإطار العام الذى توجد به المعينات فى أونددة، حيث نجد مجموعتين من المعينات كل مجموعة توجد على أحد جوانب العقد المركزى، وهما أكبر من حيث الطول والعرض، وقد صُمم هذا النموذج لصالات الاستقبال، والشئ نفسه نجده فى اللوحة الغرناطية (١) (١-١) نمط رقم (٤) وهو نمط إذا ما نظرنا إليه جيداً لوجدنا أنه يضم المكونات الثلاثة لجوانب الغرفة الملكية بغرناطة. وقد تم وضع هذا التصور، أو عملية الإحلال هذه، استناداً إلى لوحات زخرفية نجدها فى واجهات المنشآت الإسبانية الإسلامية وتمثلت تلك فى لوحة مجمعة ٢٨-١، وهنا اتبعنا الترتيب الزمنى: ١- بوابة سان استبان بالمسجد الجامع بقرطبة (ق ٩)، ١-١ الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ٢- المسطحات الخارجية للخيرالدا، ٣- بانكة صحن الجص بقصر إشبيلية، ٤- الجزء العلوى للواجهة الداخلية لبوابة الغفران بالمسجد الجامع بإشبيلية، ٥- منارة القديس خوان بغرناطة، ٦، ٧ واجهات داخلية للغرفة الملكية بغرناطة، ٨- الواجهة الداخلية لصالون الاستقبال بمنزل العملاق برندة، ٩- نمط من واجهات صالة الاستقبال، الفن الإشبيلي المدجن (ق ١٤)، ١٠- بانكة الغرفة الذهبية بالحمراء (ق ١٤)، ١١- نمط لواجهة صالة الاستقبال المدججة الطليطلية (ق ١٤)، ١٢- باب مخزن الفحم بغرناطة، ويلاحظ أن الجزء العلوى به العقود نفسها ذات السرائر وكذلك لوحة المعينات فوق طبقة الجص فى أونددة، ١٣- تفاصيل فى الأجزاء السفلى للواجهة، القصر المدجن ليدرو الأول بقصر إشبيلية (ق ١٤)، ١٤- الواجهة الداخلية لصالة الاستقبال بالمنزل المسمى دار ابن أس Darabenaz طبقاً لمانثانو مارتوس (ق ١٤)، ١٥- الأجزاء السفلى فى الغرفة الملكية بقرطبة (ق ١٤).

وخلاصة القول نرى أن النمط رقم (٥) الكائن فى الشكل ٢٨ يمكن أن يكون وحدة زخرفية فى صالة الاستقبال بمنزل أونددة، وربما تمثل ذلك أيضاً فى الوحدات

الزخرفية ذات المعينات التي تتوج الطاقات ذات العقود أو العتب، وهناك احتمال في أن هذا النمط قد تمخض عن النمط الذي يحمل رقم ٤ والكائن في قصر بنى سراج بالحمراء، وإذا ما قبلنا هذا فإن تلك الوحدة الزخرفية يجب أن تنسب إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر وربما كانت في هذا على نهج الزخارف الجصية في أوندأ.

لوحة مجمعة ٢٩: (١)، (٢) زوجان من العقود المفصصة ذات العمود في الفراغ الأوسط، ولا يقلت من البنيقات الزخرفة بالتوريقات التي تعرضت لتدهور شديد، إلا تلك العبارة المكتوبة بالخط الكوفي والمائل "الحمد لله" وهي التي شهدناها في الزخارف الجصية الغرناطية التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، وفي بعض الزخارف الجصية القديمة في الحمراء، وتكررت في مسجد فينيانا، وتم التنويه بها في الزخارف الجصية القاهرية خلال النصف الأول من القرن الثالث عشر. ويلاحظ أن العقود التي أشرنا إليها هي عقود مفصصة وكل قصر فيها على درجتين (مقياسين) ويلتف حول هذه العقود شريط ثلاثي الأوسط هو الأكبر عرضاً وبه الحلية المعمارية المقعرة nacela، وهذا يسير على الإيقاع المرباطى والموحدى (A) بما في ذلك طبقة الجص الأولية (التي زالت من الوجود) الخاصة بالعقود التوائم في التوافذ الخيراندا المطة على الشارع الرئيسى، أى الواجهة الشرقية، وتنقل تلك النمطية إلى البوائك الزخرفية في الجزء العلوى للمعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة (٢) (ق ١٣)، ويلاحظ التأثير الإشبيلي المباشر في كثير من الوجود، ثم جاء تقليد هذا النمط - بكثير من الشراء الفنى - في معبد الترانستو اليهودى بالمدينة نفسها (ق ١٤)، ٤: يلاحظ في المعبد المذكورين - وكذلك في أوندأ - وجود أزواج من السعفات المتواجهة حيث تقوم بملء الفصوص، وإضافة إلى ذلك نجد الأمر نفسه في جواف عقود مسجد تازا. وهنا يجب أن نسلط الضوء على الرسم (٣-١) الذى تم انتشاله من عقود موجودة في صحن البرتقال لمسجد إشبيلية، غير أن العقد المفصص ذا الفصوص الصغيرة

المزخرفة بأزواج من السعفات له سابقة واضحة متمثلة في العقود التي تم العثور عليها في منازل عليّة القوم في ثيثا Cieza (٢-١ نشره نابارو بلاثون). وهناك نماذج متأخرة زمنياً من هذا العقد نجدها في نوافذ برج القديس ماركون المدجن بإشبيلية (B). وهناك سير أو تقليد للعقد المفصص ذي النصوص على مقياسين والتجعدات والخلفية ذات السعفات المزدوجة على الفصوص، وهذا يدل على أن إشبيلية القرنين الثالث عشر والرابع عشر ظلت على هذا الحال أي تقليد العقود الموحدة وخاصة في الخير الدا. وبالنسبة لتيجان العقود التوائم في أوندّا ذات الطوق والصغيرة (الوحة مجمعة ٢٧، ٥، ٦ و لوحة مجمعة ٢٩، ٢) يمكننا أن ندرجها ضمن التيجان التي ترجع إلى القرن الثالث عشر والتي نراها في اللوحة المجمعة رقم ٢٤، والجسم المتوازي السطوح Paralelepipedo العلوى هو علامة على وجود تاج عمود شديد التطور دخل إلى الأراضي التي يسيطر عليها الناصريون. ومن نافذة القول الإشارة إلى أن الفراغات ذات العقود التوائم تعود إلى عصر الخلافة وعصر ملوك الطوائف والموحدين وتعود إلى قصر بينو إيرموسو في شاطبة، وفي الغرف الملكية بغرناطة نجد نوافذ في الجدار الكائن في المقدمة، ومثلما هو الحال في القصر الصغير نلاحظ وجود اختلافات أسلوبية بين العقد المزدوج في الشكل رقم ٢٩ والزخارف الجصية في الشكل السابق حيث تعطى الأهمية للجزء العلوى للنموذج الأول.

وعندما ذكرنا المعبد اليهودي ساننا ماريا لابلانكا أردنا بذلك الإشارة إلى أن نمط العقد المفصص لم يكن استخدامه مقصوراً على شرق الأندلس رغم أنه كان غائباً في غرناطة في الفترة نفسها على حد علمنا، ومارلتنا نراه في النوافذ ذات الطابع الموحدي في كنيسة سان أندرس بطليطلة (ق ١٢، ١٣) وتكرر بشكل مبالغ فيه في نوافذ دور العبادة ذات الأسلوب المدجن الإشبيلي، وهو عبارة عن صورة طبق الأصل في كثير من الأحيان لما هو موجود في مآذن المدينة حيث نلاحظ وجود أصول للعقد المفصص خلال القرن الثالث عشر في كل من طليطلة وثيثا Cieza وأوندّا.

بدايات الفن الطليطي المذجن :

١- دير سانتا كلارا لاريال ومعبد سانتا ماريا لابلاتكا :

قامت الأستاذة بالبيتا مارتنت كافيرو، بدراسة دير سانتا كلارا لاريال منذ سنوات مضت، وهو معبد تأسس عام ١٣٦٩م وقام في مكان عبارة عن منازل طليطية تبرعت فيها السيدة ماريا ملينديث للراهبات الفرنسيسكانيات بدير سانتا مارى وسان داميان الذى يقع فى مكان آخر من المدينة، ومع هذا فإن التصريح بإقامة الدير يعود إلى عام ١٣٧٢م وذلك من خلال براءة أو عقد bula قدمه الملك جريجوريو الحادى عشر. ويلاحظ أنه من بين المنازل التى تبرعت بها السيدة ماريا ملينديث للدير الجديد هناك جزء مهم من منزل رئيسى شديد القدم، وهو يعتبر فى الوقت الحاضر الجزء الرئيسى للدير، ويمكن مشاهدة أطلال هذا الجزء ممثلة فى صحن مربع المساحة يطلق عليه صحن البرتقال، وإذا ما أردنا التحديد نشير إلى زوجين اثنتين من العقود الحدية متواجهين تعلوهما زخارف جصية جميلة تحمل بصمات العقود الأولى للقرن الثالث عشر، ورغم هذا فقد رأتها البروفيسورة مارتنت كافيرو على أنها ترجع إلى القرن الثانى عشر (لوحة مجمعة ٣٠) وتؤدى هذه العقود إلى صالات شبه مربعة أو مجالس جرت عليها يد التعديل كثيراً، غير أن أحدها لازال يحتفظ بالعقود الحدية التوائم وهى عقود ملساء لها تيجان ترجع لعصر الخلافة أعيد استخدامها، ويلاحظ أن العقد الحدى المزدوج الذى هو مدخل إلى الصالات هو نمط عربى نجده فى المنازل والقصور القرطبية (ق ١٠) والطليطية (ق ١١) مثل عقود منزل نونيث دى أرثى، وقد شهدنا هذا النموذج أيضاً فى منازل موحدية فى كل من إشبيلية وشرق الأندلس.

يُلاحظ أن الزخارف الجصية تحمل الكثير من البصمات القديمة سواء المحلية أو الخاصة بإقليم الأندلس، وهى ذات طابع مرابطى موحدى، وهذا نموذج مهجن يضم زخارف جصية أخرى نجدها فى قصر الأسقفية بطليطلة وهذه الوحدات الزخرفية تم

نقلها إلى متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٢٤ و B ٨)، وإلى هذه القطع تنضم الزخارف الجصية في صحن Claustro دير سان فرناندو دي لاس أوليجاس بيرغش وهذا ما سندرسه لاحقاً في هذا الكتاب، أضف إلى ما سبق وجود نماذج أخرى تحمل نقوشاً كتابية جميلة بالكوفية في قصر الأسقفية بقونكة (لوحة مجمعة ٤٨). وإذا ما نظرنا إلى الأمر من الناحية الزمنية لوجدنا أن الفترة التي نتحدث عنها ترجع إلى ق ١٢، ١٣، أي أثناء حكم الملك ألفونسو الثامن الذي أسس هو وزوجته السيدة ليونور الدير التابع لطائفة ثيستر في برغش، تزامناً مع ما قام به الأسقف رودريجو خيمينث دي رادا بتأسيس القصر الأسقفى بطليطلة، الذي تأسست أثناء عهده كنيسة سان رومان (١٢٢٧م) وربما كنيسة سان أندرس أيضاً، وكلتا الكنيستين تقعان في أماكن كان بها مساجد ترجع إلى القرن الحادى عشر. وفيما يتعلق بالقصر الأسقفى نعرف أن ألفونسو الثامن تبرع للسيد خيمينث دي رادا ببعض المنازل الكائنة أمام المسجد الجامع حيث أقيم أول مقر للأساقفة وهو مقر جرت به توسعات وتعديلات على مدى القرون، كما تعرض لحريق هائل خلال الأربعينيات من القرن العشرين قضى على الأجزاء القديمة التي كانت تحمل الكثير من الزخارف الجصية والأسقف لمزخرفة وخلال الفترة التي نرى انتهاءها عام ١٢٤٢م تدخل الزخارف الجصية بدير سانتا منيث وهو دير يقع في منطقة قصور المأمون أحد ملوك الطوائف داخل منطقة الحزام بطليطلة.

ونلاحظ خلال هذه المرحلة الأولى للمدجنات الطليطلية تراسلاً واضحاً بين الزخارف الجصية القشتالية والأندلسية وهذا محصلة هجرة عمال الجص الذين يحملون البصمات المرابطية التي تمثلت بعضها في السعفة المدبية التي نجدها في المساجد الإفريقية وفي "الكاستيخو" بمرسية خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر، وهي سعفة تختلف عن السعفة الموحدية ذات السمات المتقشفة التي كنا نراها في الآثار الكائنة في إقليم الأندلس وشرق الأندلس خلال القرن الثالث عشر. وقد

بقيت السعفة المرابطية كعلمح أساسى للزخارف الجصية الطليطلية اللاحقة. ويلاحظ أن الزخرفة الجصية قد امتصت خلال تطبيقاتها المستمرة جميع العناصر الزخرفية التى وجدت في طريقها سواء كانت ذات أصول مرابطية أو موحدية، وبذلك نجد أمامنا مراحل تاريخية لفترة كانت البصمة الرئيسية فيها متمثلة في المعينات والعقد المتعدد الخطوط والنقوش الكتابية العربية التى كانت ذات طابع عربى طليطلى فى الأعم. وبالنسبة لطليطة فإن العقد المعماري الخاص ظل هو العقد الحدوى في المباني المحلية خلال القرنين العاشر والحادي عشر، وهذا ما نراه بوضوح في عقود سانتا كلارا لاريال وكنايس سان رومان، وسانتا إيولاليا وسان أندرس والمعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. وقد ضمت هذه الآثار الأربعة عقوداً زخرفية مفصصة وهي عقود ذات طبيعة محلية، وهذا ما يوضحه نمط العقود المتراكبة ذات خط حدائر مختلف في مستواه عن ما هو في مسجد الباب المردوم، ثم انتقلت إلى واجهة كنيسة سان أندرس (لوحة مجمعة ٢١، ٢، و ٢٢ TV) نلاحظ أيضاً أن العقد المفصص الذي يحيط بالعقد الحدوى في المدينة ذا خط الحدائر الموحد، ما هو إلا تقليد للعمارة الموحدية الإشبيلية مثلما هو الحال في العقد المتعدد الخطوط الذي نجده في المعبد اليهودي (لوحة مجمعة ٢٢-١ حرف (L) وكذا في واجهة كنيسة سان أندرس (لوحة مجمعة ٢٢ حروف (V) وبرج الأجراس في سانتا ليوكاديا (لوحة مجمعة ٢٢ حرف (Y) ، وإذا ما تحولنا بنواظرنا لنبحث عنه في المكونات الزخرفية لوجدناه في إزارات allceres دير سان كليمنت خلال عصر الملك ألفونسو العاشر (الحكيم)، كما نراه في البوائك ذات العقود المتعددة الخطوط في شكل "ساتر" سيراً على موروث من إقليم الأندلس (لوحة مجمعة ٢٢، حرف (S)) وإليه نضيف النقوش الكتابية العربية ذات العبارات التي تعبر عن الازدهار والرخاء والتي هي سمة من سمات مراحل الفن الطليطلى المدجن، ومن الأمثلة على مدى تأصل تلك التوجهات الجمالية في عمارة المنازل والقصور والعمارة الدينية نجد الزخارف الجصية في دير سانتا كلارا لاريال

ومعبد سانتا ماريا لابانكا حيث الجوامع المشتركة بديهي، غير أن الزخارف الجصية الخاصة بالمعبد اليهودي تختلف عن دير لاس أوليجاس ببرغش، وترسم الطريق لفن محلي جديد رفيع سرعان ما تم إجهاضه ورغم ذلك لم يختلف بالكامل، والسبب في انحساره هو الزحف القادم من إقليم الأندلس والمتمثل في توجهات جديدة قادمة من غرناطة رُصدت خلال العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. والمعبد اليهودي (لوحة مجمعة ٣٢، ٣٢-١، ٣٣) يضم نماذج فنية لم تكن معهودة حتى تلك الفترة غير أنها ذات تأثير فني إشبيلي في كثير من الأحيان وهو تأثير موحى مصحوب بوحدات زخرفية هندسية ربما كانت في أغلبها صدى لوحدات زخرفية عربية محلية. ولا يزال هذا المعبد يثير الكثير من المشاكل حول تأسيسه، وهنا يمكن القول - سيراً على رأى تورس بالباس - بأنه يدخل في منتصف القرن الثالث عشر، ورغم هذا فإن هذا الرأى الذى يستند باستخدام السعفات المدببة (لوحة مجمعة ٣٣ حرف P) ذات الطابع الغرناطى، (حيث رأيناها لأول مرة فى الغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة إضافة إلى باب الرملة على افتراض أن هذا الباب أنشئ خلال القرن الثانى عشر وليس الرابع عشر أو خلال العصر الناصرى، ويمكن الخداع الخاص بالتأريخ للمبنى اليهودي فى هذا النمط من السعفات التى كانت غير معروفة آنذاك فى شرق الأندلس. وكان جومث مورينو يعتقد أن بناء المعبد يرجع إلى القرن الثانى عشر ثم جاءت زخرفية فى مرحلة متقدمة من القرن الثالث عشر.

وتتسم الزخارف الجصية خلال القرن الثالث عشر بأنها أكثر تطوراً وقد وصلتنا منها نماذج ترجع إلى الربع الأخير من القرن، ولا تزال مراكز وجودها فى كل من طليطلة ودير لاس أوليجاس ببرغش، ومن الأمثلة التى تتجلى فيها هذه الزخارف مدفن فرناندو جوديل فى كاتدرائية طليطلة (١٢٧٨م) (لوحة مجمعة ٣٤، ٢٤-١ من ١ إلى ٦) وفى دير لاس أوليجاس ببرغش وفى بعض الزخارف الجصية التى جرت إضافتها للصحن Claustro بدير سان فرناندو ومصلى سانتياجو، وكذلك الزخارف

الجصية في مقر الإقامة بدير لاكونثيثيون فرانسيسكا وبالتحديد في عقود مدفون لويوس فرناندى (لوحة مجمعة ٣٥) وفي تلك الزخارف التي زالت من الوجود في القصر الأسقفى بهذه المدينة والتي درسها بشكل جزئى جومث مورينو جونثاليث سيمانكاس (لوحة مجمعة ٣٦، ١، ٢، ٣-١). وفي هذه المرحلة تم التأصيل لأفاريز المقرنصات التي تطورت بشكل كبير مقارنة بالبدايات الأولى التي شهدناها في الزخارف الجصية في مصلى بلين بدير القديسة في Fe، وهي أفاريز ترجع لعام ١٢٤٢م وتعتبر هذه وتلك تقليداً للغرناطية إذ ربما جاءت من مبانٍ كانت منشأة في الفترة التي أنشئت فيها الغرفة الملكية ومنزل العملاق برنقة، والأمر هو أن هذه المقرنصات حسب علمنا لا توجد في الفن الموحدى وفي شرق الأندلس وإذا ما كان التاريخ الوارد على شاهد القبر في مصلى بلين فإن ذلك بمثابة دليل قوى في يدنا للقول بأن الغرفة الملكية الغرناطية ترجع إلى ما بعد النصف الأول من القرن الثالث عشر، أو على الأقل القول بأن هذه المقرنصات كانت موجودة في غرناطة في تلك الفترة وربما قبلها. كما نجد أيضاً في الزخارف الجصية الطليطلية (إلى جوار المقرنصات) صدور أسود رابضة ذات طبيعة زخرفية، وربما كانت متأثرة بالأسود الرابضة التي نجدها معهودة في مدافن كنيسة دير لاس أويلجاس ببرغش، وقد تكررت أيضاً في عقد مدفن arcossolio فرناندو جوبيل وفي لاكونثيثيون فرانسيسكا وفي المنزل ٢١ في لاس بولاس القديمة BulasVieja (لوحة مجمعة ٣٦، ٣)، نراها أيضاً فوق نقوش كتابية عربية تعبر عن الازدهار والنماء بالكوفية ومنها أخرى هي "المُلك لله" ونراها ابتداءً من مصلى سانتياجو في دير لاس أويلجاس ببرغش وفي قبر كوثيثيون فرانسيسكا، ولأول مرة تظهر المقرنصات المصحوبة بالأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف في المفتاح Clave الخاص بكل عقود المدافن وبعض العقود الأخرى الخاصة بهذا الدير، وهذا النمط من المقرنصات المصحوب بالأطباق النجمية هو نمط موحدى قديم بدأ في مسجد الكتبية، وبدأ ظهوره في إقليم الأندلس لأول مرة في منزل

أبي مالك الرندى وفى بانكة مخزن الفحم بغرناطة، ثم تلا ذلك عقود المداخل إلى الصالات الرئيسية فى كل من برج الأسيرة وبرج قمارش (يوسف الأول) بالحمراء.

لوحة مجمعة ٣٠:

منزل دير سانتا كلارا لاريال: ١، ٢، ٣ عقود حدوية توائم فى صحن البرتقال وعملية إحلال للواجهة التى ربما كانت الواجهة الرئيسية. وهناك نرى عقدين حدويين بينهما عمود وتاج مسيحي أضيف ويراذع وطنف مزدوج حيث ترجع أصول ذلك إلى عقود منزل عربى (ق ١١) كائن فى شارع تونيث دى أرشى. وما عدا ذلك نجد أن باقى التفصيل عبارة عن قراءة حرة للفن الموحدى مع وجود ما يشبه المعينات فوق العقود، وهذا ليس ببعيد عن الزخارف التى نجدها فى مقر الإقامة بدير لاس أوليجاس ببرغش ويضم الشريط الداخلى نقوشاً كتابية كونية مع تنويج للألف واللام على شكل نصف دائرة. وهذا ما نراه أيضاً فى رسوم ونقوش كتابية فى القصر الأسقفى فى قونقة. أم الشريط أو الطنف الخارجى فيضم معينات معمارية عبارة عن أشرطة مفصصة ولها خطاطيف أى أنها ذات تأثير مرابطى أو موحدى (لوحة مجمعة ٣١، ١) ولا شك أن هذا النمط سابق على الغرفة الملكية بغرناطة والقصر الصغير بمرسية، مثلما هو الحال فى صحن Claustro بدير لاس أوليجاس، وهذا تقليد مرابطى غير أنه أضيف إلى المنحنى السفلى ذلك الخط الغائر للسعفات المدببة. ويتوج الواجهة إفريز يكاد يكون قد زال من الوجود لوحات ذات أطراف مفصصة فى تبادل مع ميداليات ذات أربعة فصوص وأربعة أطراف، وتتكرر هذه الوحدات فى إفريز بمعبد سانتا ماريا لابلانكا (لوحة مجمعة ٣٣، صفر)، ٢، ٤: عبارة عن طبقة زخرفية من الجص لعضادات تحمل أشكالاً سداسية ومعينات وتشبيكات ذات ستة معينات غير منتظمة، وهذا ما نجده أيضاً فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو دى لاس أوليجاس ببرغش، وهذه الأشكال تختلف عن المعينات المنتظمة التى نجدها فى وحدات مشابهة من

الجص في الجعفرية وفي تشبيكات نوافذ القصر خلال ق ١١ الخاص بقصبة ملقة مع بعض النماذج الخشبية القديمة الطليطلية. وترتبط الوحدة الزخرفية المذكورة في سانتا كلارا بأشكال مرسومة ذات خطوط غير واضحة مرابطة الأصل نجدها في قبة الباروديين في مراكش وفي أنماط الوزرات المدهونة في "الكاستيخو" بمرسية، ١-٣: يوجد فوق العضادات، ما يمكن أن نطلق عليه الإفريز المزدوج المكون من عقود من الجص مستلهمًا من كمرات خشبية طليطلية نراها في معبد سانتا ماريا لابلانكا والمنزل رقم ٢١ في شارع Bulasvieja ودير لاس أوليجاس (٦) ونجد في هذه النماذج أسنة رماح في القاعدة وما يشبه الحرف S في الواجهة. وهذا أول نموذج لوحدة حاملة من الخشب انتقلت إلى الجص. أما العقدان الآخران في صحن البرتقال (C) فعلى الشاكلة القنية السابقة لكنهما في حالة متدهورة للغاية، ونلاحظ في الطنف وجود عقود مفصصة مترابطة سيرًا على نمط جمالي قريب من الأنماط الجمالية في لاس أوليجاس. وعند منتصف ارتفاع العقود - مثلما هو الحال في العقد الذي وصفناه في القصر الصغير - نجد أن الانحناء والطنف يتلامسان من خلال عقده في أسطوانة.

لوحة مجمعة ٣١، ١، ٢، ٣، ٤:

عبارة عن مجموعة من الزخارف الجصية للشكل السابق: ٤ بوائك زخرفية في واجهة كنيسة سان أندرس وهي دار عبادة ورد ذكرها مع نهاية ق ١٢ وبداية ق ١٣ في "الحوليات الطليطلية"، ومن الجديد الذي ننوه به في هذه القطعة وجود العقد المتعدد الخطوط لأول مرة في طليطلة وعقود حدوية مدببة مع تجعدات في بطن العقد، وهنا لا نستطيع أن نجزم فيما إذا كان مصدرها هو العمارة العربية المحلية التي سادت خلال ق ١١ أو كان الفن الموحدى وخاصة ما يتعلق بالعقد المتعدد الخطوط. وقد أشرنا في السطور السابقة إلى ما يؤيد الافتراض الأول وهو عدم انتظام خط

الحدائر للعقدين المتراكبين، حيث إن العلوي مفصص ويتفق مع النموذج الذي جرى تطبيقه في مسجد الباب المردوم بطليطلة، كما ينعكس هذا الخط في برج سان بار تولوميه القديم في المدينة الذي يفترض أنه كان مثذنة مسجد، ٥: أسد رابض على كابولي عثر عليه في المنزل رقم ٢١ في شارع بولاس بيخاس B.Viejas .

لوحة مجمعة ٣٢ :

معبد سانتا ماريا لابلانكا: ١- قطاع رأسى للبلاطة الرئيسية، وقد زالت هذه البلاطة من عمارة المنازل والقصور خلال الفترة الأولى من الفن المدجن، ما عدا عقود هذا المعبد، وهذا القطاع الرأسى في المعبد اليهودى يمكن أن يساعدنا على تصور قريب لما سارت عليه تلك. وهناك عقود حدوية بها لمحات من الماضى عبارة عن الشريط الذى عند منكب العقد وهو مبتعد عن المركز، وترجع أصوله إلى العقود العربية خلال ق ١١ بما فى ذلك عقود مسجد الباب المردوم ومسجد تورنياس (فى العمارة الغرناطية مثل منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العملاق برندة)، أما نقاط الارتكاز لهذه العقود فهي مثمنة وربما كانت تحمل تأثيرات قوطية ولها تيجان يبلغ تعدادها ٣٢ كما أنها ذات شكل كورنثى (٢) وتغطيها سعفات مدببة مضافاً إليها أشكال ثمار الأناناس الأمر الذى يجعلها تبدو كأنها عبارة عن لفائف Volutas، وهذا تأثير واضح لتيجان الأعمدة الأندلسية (الإقليم) خلال القرن الثانى عشر، حيث نلاحظ الضفيرة ذات الأصول الموحدية فى الطوق، وكذلك السعفات ذات الطابع المرابطى التى شهدت تطوراً كبيراً، حيث يمكن أن نلاحظ وجود الخط الغائر فى الحواف السفلى للسعفات الزخرفية فى مقر الإقامة فى دير لاس أوليجاس وفى سانتا كلارا لاريال بطليطلة وفى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة، أما قحف السعفات فيزينه سلاسل من عقود زخرفية صغيرة متراكبة (B) وهذا نمط بدأ ظهوره فى مدينة الزهراء، ثم انتشر استخدامه فى الزخارف الجصية بمسجد القرويين وفى تيجان

الأعمدة الموحدية المغربية. ونرى فى سعفات منبر مسجد القصبه بمراكش (نهاية ق ١٢) السعفة المذكورة ولكن فى الحافة السفلى (A) التى تكررت فى المعبد اليهودى وفى بطن عقد مدخل الغرفة الملكية بغرناطة وفى الزخرفة الإشبيلية المدججة (ق ١٤). أما فى طليطلة فنرى السلسلة هذه فى الزخارف الجصية الأولية فى القصر الأسقفى (لوحة مجمعة B ٢٤) ، ولازلنا نرى فى التيجان الصغيرة Capitelotes فى المعبد اليهودى (وبالتحديد فى الواجهات Pencas السفلية) (٢-١) صدى بعيداً لتيجان الأعمدة الطليطالية (ق ١١) (٢)، وتم تصميم أشكال ثمرة الأناناس على شكل ما هو موجود فى البوابات القديمة لغرفة حفظ المقدسات فى دير لاس أوليجاس بيرغش وفى الزخارف الجصية فى الماورور بغرناطة وجامع القرويين بفاس. ويرى هنرى تراس وجود صلة بين تيجان دار العبادة اليهودية وبين تيجان أخر مرومنة Romanicos ومن الطبيعى أنه لما كانت التيجان من الجص الذى ألصق بالكثف المشيد من الآجر فإنها لا تقوم بأداء وظيفة معمارية.

ومن العناصر الجديدة تجد الأشكال الأسطوانية فى بنىقات العقود، وربما كنت صدى للأسطوانات (من السيراميك) الخاصة بالبوايك العليا للخيرالدا، وفى غير ذلك هى عبارة عن صدفات أو ميداليات ذات رءوس لبنىقات العقود الكائنة فى واجهات المحاريب الموحدية، وربما تدخل فى هذا الإطار الميداليات الخاصة بنىقات عقد المحراب فى مسجد الجعفرية أو تلك الخاصة بالعقد الطليطلى العربى فى ميدان سيكو Seco، وهناك صالة موازية مثيرة للاستغراب تتمثل فى أسطوانات بنىقات عقود المساجد القاهرية (ق ١١-١٢) أو تلك المزخرفة بعناصر هندسية فى المسجد الشرقى فى قونية UluCami,Devrig (١٢٢٨م). وبالنسبة للعقود المفصصة الخاصة بساحة الشهداء بقرطبة (الفصل الثالث شكل ٢، ٣) نلاحظ وجود شكل أسطوانى به تشبيكة وسط البنىقة، إضافة إلى أسطوانة أخرى فى شكل توائم فى عقود منزل أوندأ، وهى أشكال أسطوانية مزخرفة بتشبيكات ذات ثمانية أطراف منحنية (لوحة

مجمعة ٢٧، ٢)، وفوق عقود المعبد اليهودي نرى شريطاً عريضاً من تشبيكات من ثمانية أطراف، بين قلعين من المساحات المستطيلة نراها في عقود سانتا كلارا لاريل، وفي الجزء العلوي هناك بوانك زخرفية مطموسة لعقود مفصصة لها ثلاثة أشرطة ملساء ذات حلية مقعرة *nacela*، أما المفاتيح فهي معقودة بالطرف العلوي بما في ذلك نموذج زوج الأعمدة الصغيرة، وهي أصيلة الطابع الموحدى، وما يؤكد هذا العقود ذات الخطوط المتعددة في نوافذ حائط المدخل (لوحة مجمعة ٣٢-١ حرف (ل) ومن الأمور المهمة التي يجب أن تلفت النظر إليها أن العقود تركز على أزواج من الأعمدة الصغيرة، وهذا نموذج لم يُرَ حتى ذلك الحين إلا داخل محراب مسجد سان خوان في ألميرية وهو موحدى الطراز (لوحة مجمعة ٣٢، ٤) حيث نجد العقود هنا - على شاكلة ما نراه في المعبد اليهودي - وبها عقدة وصل توجد في فص المفتاح ومن المهم هنا القول بأن القصور الدجنة الإشبيلية (ق ١٤)، مثل قصر آل قرطبة في إستجة، بها بوانك زخرفية في الفراغات العلوية لها أزواج من الأعمدة الصغيرة، ويكرر النموذج نفسه في ذلك العصر في الزخارف الجصية بحصن مدينة بومار Pomar (برغش)، بقى أن نشير إلى الفصوص التي تعلو النوافذ العليا حيث إن كل واحد من الفصوص به سعفتان متقابلتان نواتا سمات موحدة نراها في عقود "صحن البرتقال" بالمسجد الجامع بقرطبة والعقود الجصية في المنازل الموحدة في Cieza وفي منزل أوندال العربي، إضافة إلى صالة أخرى نراها في نوافذ برج سان ماركوس بإشبيلية (لوحة مجمعة ٢٩). ويلاحظ أن السعفتين ذواتي الفصوص موجودتان في البوانك العلوية لمعبد الترانستو اليهودي بطليطلة (لوحة مجمعة ٢٩، ٤) وإيجازاً لما سبق يمكن القول بأن المعبد اليهودي يجب أن يدرس بمعزل عن العمارة الدينية الموحدية في إشبيلية ذلك أنه عندما انتقلت هذه إلى إشبيلية في شكل ما أطلقنا عليه "الميل للأسلوب الموحدى" تحالفت مع العمارة المحلية وأثمرت أحد أجمل الآثار الإسبانية الإسلامية في زمن تحولات مكثفة عاشتها الطائفة العبرية والمستعربة في هذه المدينة.

لوحة مجمعة ٣٢-١، ٣٣: معبد سانتا ماريا لابلانكا:-

نجد أن الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف والكائنة في ذلك الشريط العريض الذي يعلو البلاطة الرئيسية (Q) ترتبط زخرفياً بأشكال أخرى نراها في منڈنة مسجد الأندلسيين بفاس ومنڈنة جامع القرويين بالمدينة نفسها (R)، وحتى بناء المنزل المدجن المسمى "سانتا كلارا لاريال" والمعبد اليهودي، لم تكن طليطة تعرف مثل هذه الأشرطة الزخرفية وهذا خلاف لما كان معهوداً في العمارة الغرناطية خلال القرن الثالث عشر مثل منزل خيرونس بغرناطة ومنزل العمالق في رندة، وبالنسبة للمساجد يمكن أن نذكر مسجد تازا ومسجد أبا الحسن في تلمسان الذي يرجع بناؤه إلى العقود الأخيرة من القرن الثالث عشر. وبالنسبة للزخارف الهندسية في الأسطوانات التي نجدها في طيلات العقود نجد أطباقاً نجمية مكونة من ستة وثمانية ومتنوعة الأشكال، ويلاحظ أن الشكل السداسي التقليدي يفرض نفسه في شكل زخارف هندسية مستقيمة الخطوط ومنحنيات متداخلة ومتقاطعة على ما هو معهود في مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث تستلهم أشكالاً نجمية ذات أنماط متعددة. وربما كان هذا الكون الصغير من الأشكال الزخرفية التي خرجت من لدن المبدعين في أشكال متعددة ثمرة التلاقى بين الأشكال النجمية المحلية التي نراها بوضوح في بعض المشغولات الخشبية (ق ١١) وتلك الأخرى ذات الطابع القرطبي الأموي (تشبيكات المساجد) والعباسية (جامع ابن طولون) والإشبيلية. وفي هذا المقام يمكن التأكيد على مصدر بعض التشبيكات وهو المسجد الجامع بقرطبة (ق ١٠) A,B,C، والشكل السداسي الكائن في عضادات باب غرفة حفظ المقدسات القديمة في دير لاس أوليجاس ببرغش (W) وكذلك تشبيكات صحن الجص بقصر إشبيلية (X) وبالنسبة للأشكال ذات الخطوط الهندسية المنحنية وذات الأشكال النجمية السداسية يلاحظ أن منبعها رسمان هما (1-1)، د، والشئ الغريب أن الشكل الأخير يمكن رؤيته في وحدة زخرفية قاهرية قام برسمها خ. بورجوين عام ١٨٩٧م، وهو شكل لا

نعرف تاريخه على وجه التحديد. ويتكرر الشكل الأسطواني F في مسجد سيدي أبي الحسن في تلمسان (١٢٩٦م)، أما الشكل K فنجدّه في المسطحات الخارجية لكنيسة بسرقسطة (K-1). ويضم الشكل الأسطواني (H) شكلاً في الوسط عبارة عن طبق نجمي من ستة معينات غير منتظمة رأيناها في سانتا كلارا لاريال بطليطلة وتكررت في مقر الإقامة بدير لاس أوليجاس ببرغش وتحول إلى طبق نجمي مكون من ثمانية في الأسطوانتين، P- رسم أساسي: "آثار معمارية في إسبانيا" و N ولابد أن نضع في الحسبان أن جميع هذه العناصر الزخرفية الهندسية ذات الخطوط المنحنية كانت لها أصول مبسطة في الجعفرية (١) مع وجود لاحق لها في الخزف والتشبيكات الخاصة بدور العبادة الأثرية (C) وربما يمكن أن يلفت انتباهنا في هذا المقام بعض الأشكال التي نراها في المنسوجات مثل تلك القطعة التي نجدها في كاتدرائية تطيلة (N) وبالنسبة للميدالية (E-1) التي نجدها في المستطيلات الخاصة بالبلاطة المركزية (طبقاً لرسم أعدّه جونثاليت - سيمانكاس) تشهد طليطلة لأول مرة ظهور هذه الزخرفة النباتية على شكل زهرة ليس Lis التي نجدها في الغرفة الملكية ومنزل خيرونس بغرناطة، لكننا لا نراها في شرق الأندلس، الأمر الذي يبرهن على صحة التاريخ المقترح لبناء المعبد اليهودي، أي النصف الثاني من القرن الثالث عشر. ويعود الشكل (S) إلى الإزار alicer الكائن في سقف (ق ١٣) دير سانتا كليمنتي بطليطلة. أما الشكل (V) فهو عبارة عن عقد متعدد الخطوط موحد الأصل حيث نراه في واجهة معبد سان أندرس ويتكرر في الشكل (٧) ببرج كنيسة سانتا ليوكاديا المدجن. نرى العقد المتعدد الخطوط أيضاً في إفريز من الجص بكنيسة حصن قلعة تراب الجديدة. وختاماً نجد السعفات المدببة (LL) ذات الشريط الذي يلفها التي نجدها في بطن العقود (وهي ذات أصول موحدة) في العقود الفرناطية (ق ١٣) والشيء نفسه نجده في منزل أوندرا. وما نشعر بالمفاجأة لوجوده هو السعفة المزهرة دون الكأس (P- ٥) التي تتكرر في مصلى سانتياجو بدير لاس أوليجاس ببرغش (خلال

السنوات الأخيرة من ق ١٢)، وسوف نرى في الفصل الذى خصصناه للزخرفة الجصية بداية هذه السعفة فى الجعفرية ثم تلتها سعفات أخرى محشوة بالاكانتوس نجدها فى القرويين ويمكن أن تدخل فى هذا الإطار أيضاً سعفات ضبّات بوابة الغفران فى صحن البرتقال بإشبيلية وليس بمبعد عن الموضوع تلك الأخرى الخاصة بمبخرة Albarracim الكائنة فى متحف مدينة ترويل وفى الصندوق الفضى (ق ١١) فى المتحف الوطنى للآثار بمديرىد، غير أن التزهير الذى نراه فى السعفات الخاصة بالمعبد اليهودى الطليطلى يميل أكثر إلى الزخارف الجصية فى الغرفة الملكية فى غرناطة حيث نراه لأول مرة إذا ما استثنينا السعفات التى نجدها فى كمرات بوابة الرملة بغرناطة وهى ما تحدثنا عنها فى الفصل الثالث من هذا الكتاب. وبالنسبة للمحارة المقلوبة Veneras المتكررة فى المعبد اليهودى نلاحظ أن شكلها موحدى واضح، وهنا يكفى مقارنتها بمثيلاتها فى البوابة الموحدية بالرباط أو مسجد تنمال وقبة الباروديين بمراكش، وماذا نحن قائلون أيضاً عن الأشرطة ذات العقد البسيطة فى بطن العقود وفى الأفاريز (٥)، (P) حيث نراها أيضاً فى الغرفة الملكية بغرناطة وفى القصر الصغير بمرسية، فهذه كلها ذات أصول موحدية. ومابقى هو أن نسلط الضوء على الأشرطة التى تحيط بالأشكال الأسطوانية حيث نجد زخرفة ورقية فى تبادل مع الدوائر، حيث تحمل كل سعفة ورقتين لكل شكل أسطوانى، وهذا ربما أمكن القول بأن بداية هذا النمط الزخرفى هى علبة المغيرة العاجية المحفوظة فى متحف اللوفر، لكننا نراها فى الزخارف الجصية لأول مرة فى البوابة العلوية لقبة الباروديين بمراكش، وكذلك فى أشرطة الوزرات المدهونة فى الغرفة الملكية بغرناطة. وبالنسبة للأطباق النجمية ذات الثمانية أطراف فى الأشكال الأسطوانية (٥)، (P) تشير إلى أن النمط القائد هو (P-٥) الذى تمخض، مع مرور الزمن، عن أشكال زخرفية هندسية رائعة.

٢- النصف الثاني من القرن الثالث عشر:

شكل ٣٤ : منوعات:

A,B عبارة عن زخارف جصية من القصر الأسقفى، وتوريقات ونقوش كتابية كوفية - المثلک والشکر لله - سيراً على أنماط من العبارات المرابطية التي بدأت من جديد فى دير لاس أوليجاس ببرغش، وفى داخل مجموعات المعينات نجد السعفات المدببة ذات الطابع المرابطى وذات الخطوط الفائرة عند المنحنى السفلى الذى رأيناه وقد انتقل إلى معبر سانتا ماريا لابلانكا، وهناك أشرطة من المعينات ذات السلاسل المعقودة أو العقود المتراكبة وهذا موروث مرابطى موحدى. C: مجموعة من الزخارف الجصية الطليطلية المتطورة (منتصف ق ١٣) عثر عليها فى عقد إحدى بوائك صحن البرتقال بإشبيلية وهذه الزخرفة مخصصة لواحد من تجار بابونا Bayona، وقد عني جيريرو لوبيو بهذه القطعة بعد اكتشافها مباشرة، وبهذه القطعة تكتمل المجموعة الزخرفية الطليطلية المدججة خلال ذلك القرن: أى أننا أمام عقد مسنن تحيط به ثلاثة أشرطة وحلية معمارية مقعرة وملساء فى الوسط وعقدتين فى المفتح وأشرطة أفقية بها ما يشبه الحبال ونبات الأكانتوس والسلاسل ذات حلقات على شكل نقطة مياه أو قلب وبها أشكال زخرفية نباتية، وبالنسبة للزخرفة الجصية نجد تجديداً يتمثل فى نقوش كتابية على شواهد القبور ذات حروف قوطية، وفوق الزخارف الجصية نجد دهاناً باللون الأسود عبارة عن نقوش كتابية عربية هى واحدة من سمات الفن المدجن الطليطلى حيث نجد عبارات تشير إلى "الرخاء والاستقرار". ١-C عبارة عن عقد جنزى لمدفن فرناندو جوديل فى مصلى سان إيويخينيو فى الكاتدرائية (١٢٧٨م) والمدفن به ستة أنماط من الزخرفة من ١ إلى ٦: ١: عبارة عن طبق نجمى مكون من ثمانية أطراف نراه فى منزل العملاق برنده، ٢: من بطن عقد، وهو عبارة عن نموذج لشكل أسطوانى ذى ثمانية أطراف وثمانية مثمّنات تلتف حولها، ويمكن أن نرى هذا النموذج فى السقف المستوى (alfarje)، أى سقف البرطل بالحمراء وتكررت الوحدة

الزخرفية نفسها في دير كوثنبثيون فرانثيسكا وفي الزخارف الجصية التي تعود
 لنهاية القرن الثالث عشر في مقر الإقامة بدير سان فرناندو دي لاس أوليجاس
 ببرغش، ٣: تنويع جديدة للطبق النجمي ذي الثمانية وهو نمط مطبق في الأسقف
 الخشبية بمنزل العملاق برنדה، وفي برج البرطل بالحمراء، ٤: نمط آخر من الطبق
 النجمي ذي الثمانية وهو على شاكلة الزخارف الجصية في منزل العملاق برنדה
 ومصلى سانتياجو بدير لاس أوليجاس، ٥: إفريز من المقرنصات نراه مكرراً في دير
 سانتا إيزابييل لاريال بطليطلة (ق ١٤)، ٦: عقد مسنن من النمط الغرناطي أو
 الإشبيلي (وهو عقد في الزخرفة الجصية الخاصة بتاجر بابونا وضريح لاكوثنبثيون
 فرانثيسكا).

لوحة مجمعة ٣٥، ٣٦، ٣٧: دير لاكوثنبثيون فرانثيسكا: زخارف جصية في مقر
 الإقامة، وبعض شواهد القبور التي تحمل تواريخها وهي ١٢٩٧م، ١٣٠٤م طبقاً
 للدراسة التي قامت بها بالبينا مارتنت كافيرو (لوحة مجمعة ٣٧، ٢، ٣)، أما الشاهد
 الذي يحمل تاريخ ١٣٤٥م فهو الشكل ١٢٣٧، وهذه كلها تؤكد على أن هذا الدير
 التابع لجماعة الفرنسيسكان أقيم في عصر الملك ألفونسو العاشر في منطقة الحزام
 وبالتحديد في مكان شديد القرب من ذلك الذي كانت به قصور المأمون أحد ملوك
 الطوائف، ويلاحظ أن إطار الشاهد الأخير عبارة عن شريط زخرفي جصى يحمل
 زهوراً تميل إلى الشكل الطبيعي وكذلك تروساً ملساء داخل إطارات مستطيلة، وهذا
 الصنف من الزخارف يرتبط بتلك الزخارف المدججة التي نراها في القصور خلال
 النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وهذه كلها تواريخ تدخل في إطارها واجهة
 عقود ذات زخرفة غير واضحة الملامح فنياً. وبالنسبة لشاهد القبر رقم (٢) نرى
 أنماطاً من الصليان المعقوفة كانت تستخدم في زخرفة بوابات المسجد الجامع بقرطبة
 (ق ١٠). وإذا ما تناولنا الجانب المعماري لوجدنا أن الصحن Claustro هو الجزء
 الأساسي في الدير وهو مربع المخطط مشيد من الحجر وله قباب قوطية هي قباب

مناطق الانتقال وله أكتاف مثمثة أو ذات زوايا مشطوفة، أما الحوائط فنجد عليها أشكالاً زخرفية مدهونة عبارة عن نقوش كتابية قوطية (ق ١٣) وهي نذكرنا بفقرات من أناشيد العذراء للملك ألفونسو الحكيم (العاشر)، ومن الوحدات البارزة مشهد به ملكان مسيحيان يجلسان إلى جوار شخص المتوفى ذى النظرة الخاشعة، أضف إلى ذلك وجود التروس الملكية التى تحمل أشكال حصون وأسود متوثبة. وقد تولت لابينا مارتنت كافيريو دراسة هذه النقوش، غير أننا نعنى فقط من هذا كله بالزخارف الجصية فى العقد الجنزى فى مقر الإقامة السفلى، وبزخارف أخرى لعقود مجاورة ومنها ذلك الذى يحمل شاهداً نجد فيه اسم "لوبوس فرناندى" وتاريخاً هو ١٣١٢م، ومع هذا يمكن القول بأن التكسية الجصية ربما ترجع لسنوات لاحقة بعض الشئ، وبالتالي نقول عنها إنها زخارف تمثل مرحلة انتقالية مثل تلك المتأخرة التى نراها فى القصر الأسقفى بالمدينة. ويقع مدفن "لوبوس فرناندى" إلى يسار عقد عظيم نصف أسطوانى مقطوع نصفه أثناء واحدة من عمليات الترميم خلال العصر الحديث (لوحة مجمعة ٣٥، A-A، ٣٦، ١). وفى الرسم الذى يحمل رقم ١ الخاص بالشكل الأول قمنا بوضع أرقام تتعلق بالأشكال الزخرفية المختلفة سواء كانت تتعلق بالمدفن أو العقد الكبير الذى سوف نتحدث عنه فى السطور التالية. وتشبه الخطوط المعمارية تلك التى يليها عقد مدفن فرناندو جوبيل بالكاتدرائية الذى تحدثنا عنه، كما نرى الزخرفة الجصية فى الواجهتين وفى بطن العقود وخلفياتها المتمثلة فى العقد الصغير نجد لوحة التأسيس لـ "لوبوس فرناندى" وهى لوحة قامت بالابينا مارتنت كافيريو بقرائها، ٢: إفريز من المقرنصات مماثل أو مشابه لما نراه فى عقد فرناندو وجوبيل، ورغم هذا نلاحظ بعض التطور المتمثل فى وجود خمسة فراغات مخصصة للقلالى، ونرى الإفريز نفسه فى الجزء العلوى للعقد الكبير المجاور، ٣: مجموعة من الأطباق النجمية المكونة من ستة أطراف ذات معينات غير منتظمة شهدناها قبل ذلك فى دير سانتا كلارا لارياى بطليطة وفى دير لاس أوليجاس ببرغش، وهذه الأطباق ترجع أصولها إلى

القرن الثاني عشر (قبة الباروديين بمراكش ووزرات مرسية)، هناك أيضاً تشبيكات نوافذ مدججة إشبيلية وطيطلية في قصور ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، ٤: الشريط العلوي للعقد الكبير وبه أطباق نجمية من اثني عشر طرفاً تحيط بها أخرى من ستة في تكوينات تسعة من النمط الغرناطي الذي نراه في صالون "ورشة المورو" وفي صالة قصر آل طليطلة بدير سانتا إيزابيل لاريا، وقد ظهر في غرناطة لأول مرة في قصر الحمراء (عصر يوسف الأول) وبالتحديد في برج قمارش، ومن الممكن أن تكون هذه الأطباق النجمية نوعاً من التقليد لزخارف جصية غرناطية ترجع إلى القرن الثالث عشر لكنها زالت من الوجود، ٥: مجموعة من المعينات المعمارية لمدفن مجاور آخر به سعفات تجريدية تسير على النمط الغرناطي، ق ١٢، وهو نمط متطور، وتكرر في "ورشة المورو" (النصف الأول من القرن الرابع عشر، ٦: بطن عقد المدفن، وهو يحمل طبقاً نجمياً ذا أوتار ومحاطاً بثمانية منمنمات تضم تروساً صغيرة لمساء، وبونها فإن هذا الشكل الفني يعتبر صورة طبق الأصل لعقد المدفن الخاص بقرناندو جوديل، كما نراه أيضاً في مصلى سانتياجو دي لاس أولجاس ببرغش، ٦-١: عقد مشرشر يسير على شاكلة عقد مدفن فرناندو جوديل ونراه مكرراً في عقود قصور طليطية ترجع إلى القرن الرابع عشر. ٧: لم يكن هذا الشكل معهوداً حتى ذلك الحين في الزخارف الجصية ثم أخذ يتكرر بعد ذلك في قصر تورديسياس بطليطلة وبالتحديد في "ورشة المورو" و"منزل الأرمني" وترى مارتنث كابريو أنه تكرر أيضاً في دير خيسوس ماريا، ٨: من عضادة داخلية في عقد المدفن مع طبق نجمي من ١٦ ومن أربعة أطباق من ثمانية في الزوايا، وقد ظهر لأول مرة في تشبيكة بمسجد تازا الكبير (١٢٩٦م) والمدرسة البوعنانية بفاس، ويتكرر أيضاً في المعبد اليهودي وفي منزل كامبانا بقرطبة وفي ذلك المنزل المزخرف بالجص الطليطلي عام ١٢٠٩م وقصر بدرو الأول بقصر إشبيلية ومنزل أوليا بإشبيلية وتشبيكة معبد الترانستو، ٩: أطباق نجمية مكونة من ١٢ طرفاً داخل آخر مكون من ستة

أشكال سداسية نراه في مقر الإقامة بدير لاس أوليجاس بيرغش والمعبد اليهودي بقرطبة ولنزل المدجن سان خوان دي لابنتشيا بطليطلة ومنزل كامبانا والشيء نفسه نجده في عقد المدفن والعقد الكبير حيث نلاحظ في طنف كل حاشية ضيقة بها عبارات مكتوبة بالخط المائل تعبر عن السعادة والازدهار (B) وعبارة الملك لله والحمد لله (A) بالكوفية وسوف نرى مثل تلك النقوش الكتابية في ورشة المورو بالمدينة نفسها، ٩: عبارة عن طبق نجمي من ١٢ طرفاً داخل أشكال سداسية، نراه في مقر الإقامة بدير لاس أوليجاس ونراه مكرراً في المعبد اليهودي بقرطبة وفي المنزل الذي يرجع إلى القرن ١٤ بدير سان خوان دي لابنتشيا بطليطلة، وهو شكل لم يُر من قبل في الزخارف الجصية الغرناطية والمدجنة الإشبيلية، ويتكرر في عقود "لوبوس فرنانديس" النقش الزخرفي ٤ ١ من اللوحة المجمع ٣٧: ١٠ حيث نرى الخطوط الرئيسية مرتبطة بطبقة جصية رأسية، ونراه في الأشكال الأسطوانية في عضادات معبد سانتا ماريا لابلانكا مع بعض تعديلات طفيفة مثل الخطوط الرأسية في الزوايا التي تعاود ظهورها في بعض التشبيكات المطموسة في الزخارف الجصية بحصن برغش بمدينة بومار (انظر الفصل الرابع، لوحة مجمعة ٨٩، ٤، ٦) وقد أسهم هذا النمط الزخرفي في زخرفة بعض تشبيكات النوافذ في قصور طليطلة ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر (منزل ميسا وقصر آل توليدو بدير سانتا إيزابيل لاريال) هناك أنماط أخرى من الزخارف الهندسية البسيطة وهي التي تحمل رقم ١١، ١٢، أما رقم ١٢ فهو لإفريز من المقرنصات في عقد آخر في مقر الإقامة.

ويضم الشكل رقم ٢٦ الزخارف التي يمكن اعتبارها أكثر أصالة في الدير وهي المقرنصات السوفيتو Soffitos في بعض العقود، ورقم (٢) هو لعقد كبير خاص بمدفن لوبوس فرنانديس مع تنويعات نراها في عقود جنازية أخرى في مقر الإقامة، كما أنها غير مسبقة حتى ذلك الحين (لوحة مجمعة ٢٥، A-A، ١، و لوحة مجمعة ٣٦، ٣، ٤)، وقد سبقت الإشارة إلى أن طليطلة شهدت بداية المقرنصات في الأفاريز الخاصة

بمصلى بلين في دير سانتا في (١٢٤٢م) وحتى يمكن تفسير وجود المقرنصات في الأسطح السفلية للإفريز Sofitos في دير لاونثبثيون فرانثيسكا علينا أن نعود إلى عقد منزل أبى مالك برنדה، وإلى عقد آخر في واجهة مخزن الفحم في غرناطة (لوحة مجمعة ٢٢) حيث ظهر لأول مرة في الفن الغرناطي ذلك الصنف قن المقرنصات في الأسطح السفلية مصحوبة أحياناً بأشكال نجمية، وهذا يعنى أن عقود المقرنصات في الدير الطليطلى يجب أن تدرس على أساس أنها حلقة وصل مهمة في تطور هذا الشكل الزخرفي وتكوينه، وهو شكل سوف ينتشر في جنة العريف وفي قصر الحمراء ابتداء من عصر السلطان محمد الثالث وإسماعيل يوسف الأول ومن اللافت أن هذه النماذج تسبق عقود الدير الطليطلى كما شهدنا، مثلما هو الحال في الطبق النجمي ذي الاثنى عشر طرفاً والمحاط بستة من تسعة أطراف. وتؤدى بنا هذه الرؤية إلى بداية تقول بأن عقود المقرنصات التي هي ابتكار الفن الموحدى (مسجد الكتبية في مراكش)، كانت مطبقة أيضاً في المنازل والقصور خلال العصر الموحدى المتأخر والنصرى خلال القرن الثالث عشر وخاصة في غرناطة تلك المدينة التي خرجت علينا بعقود مقر الإقامة بدير كونثبثيون فرانسيسكا.

كما نرى في عقود مدجئة أو موريسكية أكثر حداثة (ق ١٤، ١٥) في مقر الإقامة بدير كونثبثيون فرانسيسكا (لوحة مجمعة ٢٥ A,B,C,D,E,F) بعض نماذج شكل ٢٧: ٥ وهو عبارة عن ميدالية مفصصة لطبق نجمي مكون من ثمانية أطراف ذات خطوط منحنية، وتكرر هذا الشكل في إفريز بمعبد الترانستو (A): 6. نموذج بالكوفية للفتحة "اليمَن" جرى عليها تطوير كبير، ٧: أنماط ولدت على حجارة مدينة الزهراء ثم عادت للظهور في المدججات الإنشائية والسرقسطية ثم في الطليطلية بصفة خاصة ابتداء من القرن الرابع عشر وشاع انتشارها بشكل كبير خلال القرنين التاليين في الزخارف الجصية والأسقف. كما يلاحظ أن الوحدات الخاصة بالزخارف الجصية مزخرفة بخطوط كأنها تحاكي الأجر، وفي الصحن الصغير الذي يطلق عليه صحن الجُب،

المجاور لقر الإقامة، لاتزال هناك نافذة صغيرة رائعة التكوين (لوحة مجمعة ٣٥، A، ١١-٢٧، ٤)، وهي نافذة من عقدين قوطي الخطوط كما توجد ثلاث طبقات من الجص تحيط بها حيث يلاحظ أن الجزء العلوى مستطيل به لفائف وأوراق وعناقيد عنب على الطريقة الطبيعية الشبيهة ببعض نوافذ قصر فوينسالايدا دى طليطة الذى يرجع إلى العقود الأولى من القرن الخامس عشر. أما طبقة الجص التى تحتوى على عناقيد العنب فقد تكررت فى واحدة من الواجهات الجصية فى قصر كوريل دى لوس أخوس C.delosAjos بمدينة بلد الوليد، وهو قصر زال من الوجود. والاحتمال كبير أنه بينما تتم زخرفة مقر الإقامة بالزخارف الجصية تتم خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر، جرت إقامة المعبد المكون من بلاطة واحدة ذات مذبح سداسى المضلاع، وكذلك برج رائع فى المقدمة (لوحة مجمعة ٣٥، ٥، ١٤، ٢) ومصلى القديس خيرونيمو (٣) وهو مصلى متعزل ومجاور لصحن مدخل الدير، وقد أقيم المصلى خلال القرن الخامس عشر.

دير كوتنبثيون فرانسيكا : شكل ٣٧-١ :

A مصلى سان خيرونيمو (ق ١٥)، B,C قبة ذات زليج مزجج من مانيسس فى المصلى نفسه. قصر طليطة الأسقفى: بعد أن مرّ به الأسقف روبريجو خيمنث دى رادا بما شهدناه من قطع زخرفية من الجص، ضمن مقتنيات متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة ٣٤، A,B)، عرف هذا القصر الكثير من التعديلات والتوسعات يمكن أن ترجع إلى العصر الذى عاش فيه الأسقف جونثالو دياث بالوميكى (١٢٩٩م-١٣١٠م) حيث نرى تروسه ذات اللون الأزرق وبها ريش فضى اللون وحواف ذات لون أحمر بها ثمانى علامات الضرب × مذهبة، إضافة إلى الشعارات الملكية التقليدية، وهى تروس نراها فى قاعدة الأسقف arrocabe فى أحد الصالونات، وهذا طبقاً لرسم تمكن من انتشاله جونثاليث سيمانكاس (١)، وكان يوجد فى هذا الصالون، وكذلك النماذج

الأخرى المعاصرة له، أفاريز في الجزء العلوى من الجص بها زخارف هندسية ونقوش كتابية كوفية (٢)، (٢-١) وبعض تكوينات الأطباق النجمية المكونة من ثمانية أطراف معقودة بأشكال سداسية غير منتظمة ومكونة أشكالاً ثمانية، وهذا طبقاً لوحدة زخرفية ولدت في منبر مسجد الكتبية ثم انتقلت إلى منزل العملاق برندة (٢) (ق ١٣) طبقاً لما أشرنا إليه سلفاً، (٢-١) وتحت ذلك الإفريز مباشرة كانت هناك مساحة أقل اتساعاً بها نقوش كتابية كوفية بها عبارات الحمد لله على ما أعطى، وهنا نجدها لأول مرة في طليطلة ذات حروف كبيرة في نهاياتها أطباق نجمية صغيرة سيراً على النمط الغرناطى الذى رصدناه في منزل العملاق برندة ومنزل خيرونس بغرناطة (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية)، ومع مرور الزمن أخذت تُضاف للقصر أسقف رائعة وخاصة من ذلك الطراز المسمى "الفرخ" الذى يحمل تروساً للكاردينال مندوث (ق ١٥، ١٦). وفيما يتعلق بهذا الصنف من الأسقف نجد أن أقدمها يوجد في دير سان كليمنتى (٤) وهى أسقف رائعة الزخرفة سيراً على الموروث المدجن الذى بدأ ظهوره في كنيسة سان رومان، حيث نجد في العقود تلك الصقور الملكية الخاصة بالسيدة بياتريث دى سوابيا طبقاً لرأى مارتنت كافيرو، كما ترى الباحثة المذكورة أن السقف يرجع إلى عصر ألفونسو العاشر الذى قام برعاية بعض الأعمال المهمة التى جرت على هذا الدير، الأمر الذى يتسق تماماً مع سقف آخر في الدير نفسه به عقود ذات أصول موجدية وعقود أخرى مفصصة منحوتة في قاعدة السقف (٥) arrocabe.

دير لاس أويلجاس ببرغش:

١- مصلى أسونثيون:

أمر ألفونسو الثامن وزوجته السيدة ليونور ببناء هذا الدير عام ١١٨٤م وهو دير أُهدى إلى جماعة ثيستير Cister عام ١١٩٩م، وكان يطلق عليه في بداية الأمر دير

عذراء لارجلا *de la Regla* ثم دير لاس أوليجاس بعد ذلك. وقد امتلأ هذا الدير بالكثير من المنشآت القوطية (ق ١٣) التي تنسب إلى فرناندو الثالث وتتمثل أبرزها في الكنيسة ومقر الإقامة الذي يطلق عليه مسمى سان فرناندو، كما لا يزال مصلى أسونثيون قائماً حتى اليوم (لوحة مجمعة ٣٧-٣٨) ضمن دائرة ما يطلق عليه *Claustros*، والمصلى عبارة عن مبنى يتسم بأن شكله الخارجى متواضع له حوائط من الدبش (لوحة مجمعة ٣٩، ١) غير أن هذا يتناقض مع الداخل الذي يتسم بثراء زخرفى رائع ذى أسلوب موحدى، حيث نرى قبة ذات أوتار فى نمط متطور وكأنتها طبق نجمى مكون من ثمانية أطراف، ونموذج هذه القبة نجده فى الطابق السادس لمنازل الكتبية، ونراه مكرراً أيضاً فى برج حصن بيئنا وفى العقد الكبير المتعدد الخطوط ذى المفتاح المفصص والمسقط الرأسى (لوحة مجمعة ٣٩، ٢، ٣). وتقوم قاعدة القبة على إفريز أملس، وهذا أمر معهود فى مثل هذا الصنف من القباب الإشبيلية الصغيرة المشطوفة، وهذا الإفريز به أربع مناطق انتقال مشطوفة أيضاً ومصحوبة بعقد بسيط متعدد الخطوط ذى طابع موحدى مرسوم على الواجهات. أما صدر المصلى فنرى به كوتين (طاقتين) فى الجزء السفلى ولهما عقود ذات سبعة فصوص من الاجر عند المدخل وهى ذات طابع طليطلى (لوحة مجمعة ٣٨، ٥). وبالنسبة لما يمكن أن نعتبره مدخلاً للمصلى، وكأنته بأكلة نجد ثلاث قباب صغيرة مستطيلة المخطط وهى قباب مقرنصات بها أطباق نجمية من ثمانية أطراف داخل أشكال مثمنة، أما الزوايا ففيها مناطق انتقال مشطوفة *arista* (لوحة مجمعة ٣٨، ٢، ٣) ولا شك أن كل هذا صورة طبق الأصل لما هو موجود فى مفاتيح قباب المقرنصات الموحدة فى مسجد الكتبية بمراكش. ونجد إلى جوار إحدى القباب الصغيرة الكائنة أحد مداخل صحن البرتقال بإشبيلية (أواخر ق ١٢) أن مفاتيح قباب برغش هى الأمثلة الوحيدة على قباب المقرنصات خلال النصف الثانى من ذلك القرن.

نلاحظ البصمة الموحدة واضحة على المصلى من خلال العقود ذات الخطوط المنحنية وذات الخطاطيف المدمجة بها والمفتاح الذى على شكل زهرة (لوحة مجمعة

٢٨، ٤-١) إضافة إلى ذلك العقد الكبير المتعدد الخطوط في المدخل، غير أنه هذه المرة نرؤيا حادة وتجديدات تحل محل الزوايا القائمة التقليدية، ويوجد في المفتاح ثلاثة فصوص منتصبة ذات مسقط رأسي، وهذا أمر معهود في الفن الموحدى الإشبيلي (نوافذ الخيرالدا والعقد المركزي في بانكة صحن الجص بقصر إشبيلية) وكذلك في الفصوص الرأسية ذات الأطراف المزهرة والعقود ذات الفصوص الثلاثة والتجديدات، وتشير هذه المفاتيح المزهرة إلى ظهور عقد من الصنف نفسه الذي نجده في الغرفة الملكية بغرناطة وفي عقد المقرنصات بمنزل أبي مالك برندة. وإضافة إلى هذه الوحدات الزخرفية، التي لا يلاحظ بعضها في مسار الفن الموحدى، يمكن أن نضيف عقد أحد أضلاع البانكة (لوحة مجمعة ٣٨، ٤) حيث هو عقد مفصص (سبعة فصوص) مرتبطة بفصوص عقد آخر الأمر الذي يوحى لنا بوجود عقد مسنن على شاكلة عقود الجعفرية، وفوق هذا العقد نجد مجموعتين من المعينات، إحداها معينات معمارية ذات تجديدات تم توليفها مع معينات من السعفات المساء مثل تلك التي رأيناها في الخيرالدا. والسعفات ذات خطوط غائرة عند الأطراف تقليداً للسعفات الموجودة في بطن عقد بوابة الغفران بإشبيلية، وعند منبت توريقات المعينات نشهد، ربما لأول مرة في عمل فني إسلامي، وجود يد تقبض على غصن في الجزء السفلي من الناحية اليمنى، وقد شهدنا هذا النمط في وزرات مرسومة في "الكاستيخو" بمرسية، هذه اليد، التي لا يتفق الباحثون على أصولها العربية، نجدها بقوة في الزخارف الجصية الطليطلية خلال القرن الرابع عشر بما في ذلك زخارف المصلى الملكى بقرطبة وقصر إشبيلية ثم انتقلت إلى الفن الناصري (محمد الخامس) (وبالتحديد في صالة الشقيقتين وواجهة بينادور الملكة) وفي "منزل الراهبات بغرناطة". واستناداً إلى مجموعتي المعينات المتراكبة في الوحدة الزخرفية الجصية التي نتحدث عنها يمكن القول بأننا نشهد جسراً يمتد بينها أى بين هذا النمط الزخرفي للخيرالدا وبين الزخارف الجصية في الغرفة الملكية بالحمراء. يجب أن نضع هذا الفن الذي يمكن النظر إليه ببساطة على أنه "ميل للموحدية" تجسد في مقار الإقامة خلال

النصف الأول من القرن الثالث عشر، ضمن تنويعات الفن الموحدى فى أوجهه فى إشبيلية خلال الربع الأخير من القرن الثانى عشر، من خلال ما شهدناه فى الكثير من المآذن والمساجد. ومن هنا فإن المصلى البرغشى - طبقاً لرأى تورس بالباس - يحمل فنً تم نقله من الأندلس، ومن جانبنا نرى أن أصوله ترجع إلى إشبيلية تحديداً. وخلاصة القول هى أن الزخارف الجصية فى المصلى البرغشى تحمل بعض الظواهر الفنية التى أضيفت إلى الزخرفة الجصية، ولا شك أنها مأخوذة من قصور ومن ساحة الشهداء بقرطبة وصحن الجص بقصر إشبيلية. وهذا التنوع الزخرفى الذى عليه المكان يرجع فى نظرنا إلى أنه أقيم فى منطقة بعيدة عن قلب عاصمة الموحدين ولا بد أنه أقيم ليكون قبة ملكية، ولا شك أن ألفونسو الثامن كان شديد الإعجاب بالفن الموحدى الذى يمارسه منابوه الذين سيتعرضون للهزيمة على يده بعد قليل (١٢١٢م) فى واقعة العقاب LasnavasdeTolosa، وقد رعى الملك بناء هذا القصر على الطراز الإسلامى لكن لم يصلنا منه إلا هذه القطعة وهى القبة على شاكلة قبة أخرى معروفة باسم القبة الذهبية فى قصر ألفونسو الحادى عشر فى تورديسياس وهى قبة ملكية أخرى شيدت على يد عرفاء مدجنين، وتتفق تحليلاتنا مع ما نشهده فى توى Tuy (Pontepedra) من "قصر كائنه قصر جديد لسليمان، شيدته ألفونسو الثامن بجوار الديبر". وعلى القدر نفسه هناك مصلى بيلين بطليطة وهو عبارة عن قبة أميرية أكثر منها مصلى وربما ترجع إلى الفن خلال عصر المأمون للأسلوب الذى هى عليه.

٢- الزخارف الجصية فى صحن دير سان فرناندو:

يختلف الأسلوب الخاص بالزخارف الجصية التى تغطى الأقبية القوطية المشيدة من الحجر فى مقر الإقامة بدير سان فرناندو المجاور للكنيسة، وقد اكتشف هذه الزخارف فريق يعمل تحت إشراف خوسيه لويس مونتى بردى، وقام لويس منديث بيدال بنشر بحث عنها لأول مرة، ثم تلا ذلك بحث آخر أكثر تفصيلاً نشره تورس

بالباس، وفيما يتعلق بالتأريخ لهذا الأسلوب نجد أن بالباس يرجعه في دراسة أولية إلى عصر الملك فرناندو الثالث (أى بين عام ١٢٢٠م و ١٢٦٠م)، وأضاف أن هذا الملك ربما أمر باستقدام فنانين مسلمين إلى برغش، ويشاركه في هذا الرأى هنرى تراس، غير أنه بعد ذلك رأى أن الأسلوب يرجع إلى الربع الثانى من القرن الثالث عشر وربما قبل ذلك بقليل. هذه الزخارف الجصية تتسم بالتنوع فى وحداتها التى تتسم بالثراء الفريد المعهود فى العصر المرابطى، وهو أسلوب يتناقض مع الأسلوب الموحدى الذى شهدناه فى مصلى أسونثيون، وبذلك نشهد التناقض واضحاً فالطبيعى أن يشهد الدبر عملية الانتقال التقليدية من الفن المرابطى إلى الموحدى، أضف إلى ما سبق نموذجاً آخر - من الناحية الزمنية - نراه فى الزخارف الجصية فى قصر بينو إيرموسو فى شاطبة أو فى مسجد توزور التونسى، وهى أعمال ذات طابع مرابطى ومن أوليات الأعمال التى تم تنفيذها فى فترة متأخرة من حكم الموحدين، أى خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر. وابتداءً يمكن القول بأن السعفة المدببة الشائعة فى بينو إيرموسو وفى مقر الإقامة البرغشى هى نفسها، إذ نراها مصحوبة بالحلقات بين كل ورقتين ولا شك أنها ذات طابع مرابطى، غير أنها مصحوبة أيضاً بذلك الخط الغائر الذى نراه فى الحواف السفلى وهذا سمة من سمات السعفة الموحدية، وهى السعفة نفسها التى نشدها فى الزخارف الطليطلية الأولى فى القصر الأسقفى وفى سانتا كلارا لاربال، ثم بعد ذلك نرى سعفات المعبد اليهودى سانتا ماريا لابلانكا.

ومن هذه الأمثلة يبدو واضحاً للعيان أن الزخارف الجصية الأندلسية ظلت خلال الفترة من نهاية القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر تتسم بأنّها فن يقوم على الثراء الزخرفى المرابطى الذى لا يتوافق مع التوجه التقشفى الذى عليه الفن الموحدى، وهذا الاتجاه الأول هو الذى فرض نفسه من خلال الممارسة باستخدام الجص فى جغرافية أخرى وأخذ فى طريقه كل ما وجدوه من وحدات زخرفية، غير أننا يجب ألا ننظر إلى الأمر على أنه نوع من الردّ المناهض للفن الموحدى وخاصة عندما نضع فى الحسبان

أن الجص بمرونته مادة قابلة لأي جديد أو قديم، كل ذلك في إطار واسع يضم مدارس أو ورشاً ثابتة أو متنقلة من الصعب السيطرة على مسارها. وكان الفن الموحدى المتكشف موضة عارضة قابلة للتطبيق على نوعية معينة من الزخارف الجصية لأن المخططات المعمارية في حد ذاتها تؤكد وجود مرونة وتطور خلاق لا حدود له لدرجة أن "الميل إلى الموحدية" (ق ١٣) تلقى موروثاً ونقطة انطلاق في أن هي الفن الناصري والفن المدجن، وفي هذا السياق نجد زخارف مقر الإقامة بدير لاس أويجاس إحدى بنات المدرسة الإسلامية الأندلسية ذات التكوين المهجن سواء كان مرابطياً أو موحدياً، وأخذت البعد "الطبيعي" في طليطلة قبل أن تبدأ في الدير البرغشى. وهنا نقول إن الورش التي كانت قائمة خلال بداية القرن الثالث عشر كانت تستعرض - عن غير عمد - إمكانياتها ومعارضها الفنية المرابطية والموحدية التي انتهت إلى تشابك فيما بينها من خلال أيدي هؤلاء العرفاء، وهنا نتساءل: هل حدث ذلك لأن العرفاء الأندلسيين الذين كانوا يعملون تحت إمرة قرناندو الثالث وجدو. في الجغرافية المسيحية حقلاً مهياً ليقوموا بإبداعاتهم الفنية بمعزل عن الموضة السائدة التي فرضها الموحدون على المدن المطلة على نهر الوادى الكبير؟ ما هو السبب في إعادة إحياء الفن المرابطى خلال القرن الثالث عشر؟ لا شك أن هذا الفن لم يكن قد نوارى بالكامل خلال ذلك القرن، ولنقل إن عرفاء الجص من أهل إقليم الأندلس قرروا العودة إلى الماضى والسباحة ضد التيار وتركوا الباب مفتوحاً للماضى وأساليبه خلال القرن الرابع عشر وخاصة في إشبيلية، وهناك تساؤل آخر حول الزخارف الجصية البرغشية وهو: هل هي تعبير عن ذلك الفن الذي كان يطبق خفية داخل القصور الأندلسية خلال العقود الأولى من القرن الثالث عشر مثلاً هو الحال في قصر بينو إيرموسو في شاطبة؟ أين خرج كل هذا التنوع وكل هذه الحيوية التي نراها في الزخارف النباتية والهندسية والأشكال الحيوانية التي نراها في مقر الإقامة البرغشى؟ ولنفترض أن كل مدرسة وورشة تأخذ المسار الذي رسمته لنفسها فكيف

يمكن لنا معشر الأكاديميين دراسة وحدة الأسلوب خلال القرن الثالث عشر الذي يبدو أن غرناطة هي القائدة فيه؟ إننا لا نضع انتشار "الميل إلى الموحدية" موضع جدل وهو اتجاه تم تطبيقه، في أماكن مختلفة حسب المسار الذي أخذته كل ورشة.

وإذا ما رجعنا إلى دراسة الزخارف الجصية في مقر الإقامة بدير لاس أوليجاس لوجدنا أن الزخارف الهندسية هي الأكثر شيوعاً واتفقنا على تصنيفها إلى أربعة هي A, B, C, D في أول مرحلة، ثم D في مرحلة لاحقة وهي المتعلقة بالربع الأخير من القرن الثالث. وقلنا إن هناك قطعاً تنسب للأسلوب A وهي التي تضم عقوداً مفصصة ومتعددة الخطوط متشابكة (لوحة مجمعة ٤٠: ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ١٠، ١٢) وإليها تضاف معينات بها إبريمات (لوحة مجمعة ٤١: ٩) وبعض الأشكال الأخرى التي تبدو وكأنها قرون النماء (لوحة مجمعة ٤٢: ١٥). أما الأسلوب B فهو خاص بتلك الزخارف الجصية التي هي عبارة عن ميداليات أو أشكال أسطوانية منفردة (لوحة مجمعة ٤٠) وكذلك هناك أشكال أسطوانية وميداليات مفصصة معقودة ببعضها من خلال دوائر (لوحة مجمعة ٤١: ٨-١١، لوحة مجمعة ٤٢: ١٦). وهنا نتساءل عن درجة تأثير هذه الأشكال الأسطوانية واتخاذها كعنصر زخرفي في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا. وإذا ما انتقلنا إلى الأسلوب C لوجدنا وحدات زخرفية جصية أقل جودة وثراء وتسيطر عليها وحدة زخرفية هي الطبق النجمي (لوحة مجمعة ٤٢ A, B, C, D). وربما أضيفت هذه الوحدة إلى الأسلوبين السابقين A, B لاحقاً. ونصل في نهاية المطاف إلى الأسلوب D الذي يعود إلى الربع الأخير من القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة ٤٣: ٢، ٣) - مصلى سانتياجو - وشكل ٤ من دهليز مقر الإقامة). ومن الوحدات الجديرة بالذكر في هذا السياق الزخارف الجصية في مصلى "السلبادور" (المخلص) (لوحة مجمعة ٤٢: ١٧) حيث نجد وحدات زخرفية هندسية مستطيلة، أطرافها عبارة عن أطباق نجمية، وتضم هذه الوحدات نقوشاً كتابية كوفية، كما نجد في طبلات عقد المدخل ما يشبه العقود ذات السعفات والتجعدات المتشابكة

والوحدات الزخرفية النباتية فى المحور المركزى (لوحة مجمعة ٤٠ : ١-٨). وجاء كل هذا فى أسلوب مهجن يجمع بين المرابطى والموحدى، وقد خلف تعاقب العديد من عرفاء زخرفة الجص على المكان (ابتداء من نهاية القرن الثانى عشر وحتى الربع الأخير من الرابع عشر) مجموعة من البصمات الزخرفية يراها بعض الباحثين نقطة ضوء مهمة ويراها البعض غير ذلك خاصة عندما نتابع وندرس الجزرات الزخرفية الجصية التى نقوم بدراستها خلال القرن الأخير.

هناك الكثير من التفاصيل الزخرفية للأسلوبين A,B نبرز منها القطعة A-١، و A و ٨ ضمن اللوحة المجمعة رقم ٤٠، كما نبرز ذلك الشريط C فى القطعة رقم ١٦ من شكل ٤٢، وكذلك الوحدة الزخرفية النباتية D التى تذكرنا بوحدات زخرفية سابقة، نجد بعضها فى السقف المدهون لمسجد القيروان (ق ١١) (A) وكذلك أخرى مدهونة على الزخارف الجصية الموحدية فى ساحة الشهداء بقرطبة (B) وهى التى عادت للظهور مرة أخرى فى القرن الرابع عشر بعد بعض التحولات فى المعبد اليهودى الترانستو بطليطلة أضف إلى ما سبق، وجود مسبحة من الحلقات سواء كانت تحمل نقطة فى المركز أم لا، وهذه وحدة تكررت كثيراً فى الزخرفة الجصية فى قصر بينو إيرموسو بشاطبة وهى زخارف انتقلت من الجص إلى منتجات الحرير الجميلة التى خرجت من الأنوال الإسبانية الإسلامية والعربية والمندجة أو العكس، ولا يزال بعضها محفوظاً حتى اليوم فى دير لاس أوليجاس. هناك أشرطة الأكانتوس (لوحة مجمعة ٤١ : ١٠) وسلاسل من الأشرطة المتوجة (لوحة مجمعة ٤٢ : ٢) كما تكررت فى زخارف جصية أندلسية (ق ١٣)، وفى الزخارف فى أوندنا نجد ثمار الأناناس المتعانقة بواسطة سعفتين نواتى الأوراق المزدوجة (لوحة مجمعة ٤١ : ١-٨). كما لعبت النقوش الكتابية العربية المائلة دوراً مهماً، وتحمل العبارات المعهودة، التى تتحدث عن السعادة والازدهار، فى حواف الأشكال الأسطوانية (لوحة مجمعة ٤٠ : ١)، كما تكررت فى كنيسة سان رومان بطليطلة وعلى الجص فى مرسية (القصر الصغير) ثم نراها قد

أصبحت بصمة مميزة في الزخارف الطليطالية، نجد أيضاً النقوش الكتابية الكوفية المزهرة من الطراز المرباطي الموحدى فى أفاريز الوحدات الزخرفية الجصية، وخلفيتها سعقات مدببة وزهيرات من خمس أو ست بتلات (لوحة مجمعة ٤١ - ١٤)، أما فى العُقد التى تربط بعض الوحدات الأسطوانية (لوحة مجمعة ٤٢: ١٦) (انظر الفصل الخاص بالنقوش الكتابية) نجد أنماطاً كتابية كوفية مهمة ذات طابع مرباطى محض إحداهما لفظة البركة والأخرى تحمل ما معناه الله حسبى وهى كلها صورة طبق الأصل من مسجد القرويين، وهذا ما لم يلاحظه أوكانيا خيمنت ذلك الحصيف المتخصص فى النقوش الكتابية الرجل الذى أثر على نظرية تورس بالباس حول الزخارف الجصية فى برغش استناداً إلى النقوش الكتابية وأن هذه الزخارف هى عمل مستورد من عرقاء الأندلس. وهذا النقش الكتابى الكوفى هو النمط نفسه الذى نجده فى القصر الأسقفى بطليطلة (لوحة مجمعة ٢٤. A,B) وبه عبارات اليُمن والشكر لله الشديدة التكرار فى الزخارف الطليطالية اللاحقة (انظر فصلى النقوش الكتابية).

ويعتبر الأسلوب C (لوحة مجمعة ٤٢: A,B,C,D) أقل جودة فنية وثراء، وبه مجموعة من الوحدات الزخرفية الهندسية، ومنها (A) من قبة الباروديين بمراكش، والوزرات المدهونة فى "الكاستيخو" بمرسية ودير سانتا كلارا لارياى بطليطلة، كذلك هناك (B) وهى وحدة غير مسبقة لكنها تذكرنا بالفسيفساء البيزنطية أو المسيحية الإسبانية فى أوائل عهدها ومن ذلك نجدها فى الكوديا Alcudia فى أليكانتى، والوحدة C هى عبارة عن أشكال سداسية أى نجومات من ستة وأطباق نجمية من ستة أطراف حيث نجدها فى تشبيكات المسجد المرباطى فى تلمسان (١١٣٦م) والنمط الأولى لهذه الوحدة كان قد بدأ فى مسجد ابن طولون بالقاهرة، وقام فلورى برسم الوحدة، كما نجدها فى محراب السيدة رقية (ق ١٢) وقد نقلت هذه القطعة لتكون ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة (استناداً إلى صورة عن كروزويل)،

نعثر عليها أيضاً في تشبيكة بمسجد سيدي أبي الحسن في تلمسان (١٢٩٦م) (لوحة مجمعة ٤٧: ٧)، ولها في أماكن أخرى تنويعات على الجص خلال القرن الرابع عشر، هذه الوحدة سوف تكون صورة طبق الأصل. تخرج عن القواعد المتبعة، نجدها في أبواب غرفة المقدسات القديمة بدير لاس أوليجاس (ق ١١، ١٢).

أشرنا سلفاً إلى أن الأسلوب D له تأثير على دهليز مقر الإقامة وعلى مصلى سانتياجو (لوحة مجمعة ٤٣: ٢، ٣، ٤، ٥)، أما الشكل (٢) فنجده في مصلى سانتياجو وهو صورة النمط رقم (١) بمسجد تازا، كما نراه أيضاً في منزل العملاق برنדה، والشكل رقم (٣) نجده أيضاً في المصلى نفسه حيث شهدناه في العقد الجزئي لضريح فرناندو جويل بكاندرائية طليطلة، (٤) من دهليز مقر الإقامة في دير سان فرناندو، ونجده أيضاً في ذلك العقد الطليطلي وفي العقد الجزئي لويوس فرناندى في دير كونثبثيون فراتيسكا بطليطلة، (٦) نجده في مصلى سانتياجو مع نماذج سابقة له في القرويين وفي مسجد تازا (٥). ومن النظرة العامة على الأساليب الأربعة المستخدمة في الزخارف الجصية نخلص إلى أن نقطة الانطلاق والأيدى العاملة كان مصدرها طليطلة أخذين في الحسبان في هذا المقام النواريح والجوانب الأسلوبية رغم أنها كانت في بداية الأمر أندلسية وذات تأهيل مرابطي، وعلى هذا يمكن القول بأن بدايات الفن المدجن في هذه المدينة قد انتقلت إلى أراضي برغش وأفاد منها الدير المذكور وكذا الكنيسة الأوسيتال دي سانتياجو، وقد درسها أيضاً تورس بالباس ووجد في تيجانها الشعارات النبيلة نفسها والسعقات المدببة التي نراها في مقر الإقامة بدير سان فرناندو. ويضم الشكل ٤٣ الوحدات ٨ و ٩ (مرسومة) تُنسب إلى كمرا مدهونة في دير لاس أوليجاس.

الأشكال الحيوانية Zoomorfos في الزخارف الجصية ببرغش:

لم يغب عن نظر العرفاء المتخصصين في الزخارف الجصية ببرغش الأشكال التي توجد في الأيقونات وهي أشكال كان يتم تجنبها في الفن المرومن Romanico

والفن الإسلامي، وقد انتقلت هذه الأشكال في الوحدات الفنية الأسطوانية الشكل وفي الميدياليات المفصصة (الأسلوب A) وفي بعض أجزاء الوحدات الهندسية من الأسلوب B، وإذا ما أردنا إلقاء نظرة على تنويعات هذه الأشكال لوجدنا أنه إضافة إلى الحصن الشعار هناك الطواويس والنسور وأزواج الأسود متواجهة مع وجود جذع لغصن في الوسط أو شجرة الحياة، وتبدو هذه الوحدات جميعها كأنها تضم جميع أنواع الحيوانات المتوحشة التي تنسب إلى العالم الفني الإسلامي أو المسيحي، وهذه صورة لم تكن معهودة حتى ذلك الحين، كما أن لها أصداها الواسعة فيما بعد في الزخارف الجصية الطليطية، ومن المعروف أن هذا الصنف من الوحدات الزخرفية لم يكن كثير الشيوع في القصور الإسلامية، وهنا يمكن القول بأن هذا الصنف من الوحدات الزخرفية بدأ في مدينة الزهراء حيث نجده منقوشاً على الكتل الحجرية ثم انتقل بشكل ضئيل إلى الزخارف الجصية في الجعفرية وفي بالاجير والعضادات الطليطية بقصر المأمون والزخارف الجصية (ق ١١) في ساحة الشهداء بقرطبة والزخارف الجصية في مرسية (ق ١٢)، وهذا يدل على أن تلك الوحدات المعمارية في مقار الإقامة الإسلامية كانت مألوفة وتسير في خط مواز مع الأيقونات التي نجدها في العاج والمنسوجات والتي نلاحظ ظهور أغلبها في الزخارف الجصية في برغش ويظهر في تلك الزخارف أنماط من النسور والطواويس والغزلان والحيوان الأسطوري grifo (نصف صقر - من أعلى - ونصف أسد) والأسود، لكننا لا نجد أبداً أشكالاً آدمية. وفي هذا المقام نجد الزخارف الجصية في برغش تحترم الموروث الإسلامي احتراماً بليغاً سواء كان مشرقياً أو مغربياً. ومع ذلك نجد بعض الأقمشة الإسبانية خلال تلك الفترة وقد حادت عن الطريق المرسوم مثلما نجده في تلك القطعة الخاصة ببرناردو كالبو أسقف بيش حيث نجد جلجامش يصارع أسدين (لوحة مجمعة ٤٧: ١)، كما نراه قد انتقل إلى بعض الكتل الخشبية الطليطية التي ترجع إلى الفترة نفسها (لوحة مجمعة ٤٧: ٣) وفي شاطبة نجده في حوضها الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر وفي بعض القطع الخشبية الفاطمية ضمن مقتنيات متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

وواقع الأمر هو أن الزخارف الجصية البرغشية تضم الكثير من الأشكال الحيوانية التي نجدها في الفن الإسلامي بما فيها من بصمات ذات طابع مشرقى من حيث الحركة والشكل والوضع وهي أشكال أتت إلى الأندلس عن طريق الفنون الصغيرة، وإذا ما كان لنا أن نذكر مثلاً فإننا نجده في الأشكال التي في برغش وقد اخترنا منها أربعة أشكال حيوانية دون أن نأخذ في الاعتبار المادة التي نفذت عليها.

لوحة مجمعة ٤٤ : الطاووس :

(٧، ٨) دير لاس أوليجاس، أفسيفساء روماني في متحف البارود بتونس، (B) روماني بيزنطي من سوسة، (C) كتلة حجرية بيزنطية أو مسيحية قديمة أعيد استخدامها في حوائط المسجد الجامع بصفاقس، (١) قطعة من الرخام في سان مركوس في فينيسيا (ق ١٠)، (٢) قطعة قماش إسبانية إسلامية محفوظة في المتحف البريطاني، (٣) قطعة قماش من الحرير (إسبانية إسلامية - ق ١٢) في سان سنتواريو بطولوز، (٤) صندوق من العاج من بمبلونة، (٤-١) حوض من شاطبة (ق ١١)، استامبات من الطين، في متحف الحمراء (ق ١٣)، (٦) من أخشاب سقف في باليرمو (ق ١٢)، (٨-١٠) تاج عمود في كنيسة سانتا ماريا دي مونتورو (قرطبة) ق ١٣، ١٤، (٩) تاج في كاتدرائية بلاسنتيا، (١٠) نمط من الطاووس في الزخرف الجصية الطليطلية (ق ١٤).

لوحة مجمعة ٤٥ : (نسور) :

١٠، ١٢: دير لاس أوليجاس حيث نجد صقراً في المواجهة وصقراً يفترس حيواناً من ذوى الأربع، (١) بيزنطي (أ. جرابار)، (٢) صندوق عاج بمبلونة، ٣، ٤، ٥، ٩: من قطع أخشاب فاطمية بالقاهرة (ق ١١)، (٥) صندوق سان فيلكس، جيرونة

(ق ١١، ١٢)، ٦- من سقف باليرمو (ق ١٢)، (٨) قطعة عاج إسبانية إسلامية، ١١، ١٢: من زخرفة جصية في القصر المدجن ليدرو الأول بقصر إشبيلية (ق ١٤)، (١٤) من كمره سقف من الخشب مدهونة في الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢، ١٣)، (١٤-١): دهان في كنيسة سان رومانى بطليطلة (٢٧، ١٢)، (١٥): حوض من شاطبة (ق ١١)، غزلان: نجد بعض الغزلان ذات القرون في الزخارف الجصية بدير سان فرناندو وهو شكل يطابق تماماً ذلك الذى وجدناه في القوارض الخشبية الطليطلية (لوحة مجمعة ٤٧: ٣، (X)، ١٦: عاج: علبة من مجموعة الكونتيسة بيج Beague، ١٧: من قطعة عاج في متحف فيكتوريا وألبرت، ١٨: قطعة من الجص من دهليز قصر تورديسياس المدجن (ق ١٤)، الحمام: لا يظهر على ما يبدو في الزخارف الجصية في برغش (مقر الإقامة)، ١٩: قطعة رخام ترجع إلى القرن الحادى عشر في قصور طليطلة، (٢٠): رسم على كمره طليطلية (متحف قطالونيا، ق ١٣)، الأشكال المهجنة: نجدها منفصلة، وفي تزاوج مع الأغصان النباتية في مركز مقر الإقامة ببرغش (لوحة مجمعة ٤٠: ٢، ٤، ٦)، نجد الرقاب وقد تشابكت في رسم في سقف كاتدرائية ترويل المدجنة (ق ١٣)، (٢٣): من زخرفة جصية في قصر كوريل دى لوس أخوس المدجن (بلنسية - ق ١٥)، ٢٣: زخرفة جصية في سانتا ماريا دى إسكاس (طليطلة) ق ١٤، (٢٤): كمره من الخشبة - فن مدجن من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢، ١٣)، (٤٥): استامبات مهجنة من الطين ظهرت في تطيلة

لوحة مجمعة ٤٦: الجريفوس (نصف نسر - علوى - ونصف أسد):

(٣١) زوج من هذا الصنف حيث يلاحظ أن الرأس يتجه إلى الخلف (الزخارف الجصية في لاس أوليجاس)، ٢٩: قطعة قمارش من موروثة سانتا لبيراتا (كاتدرائية سيجوينثا) (ق ١٢). الأسود: (٣٠) أزواج من الأسود تدور بروسها نحو الخلف مع وجود غصن أو شجرة الحياة في الزخارف الجصية في لاس أوليجاس. وتضم اللوحة

المجموعة ٤٧ ٢ قطعة من النسيج من تابوت ماريا أليبار بدير لاس أويلجاس ببرغش، وهي قطعة تم تصنيفها بأنها موحدة ترجع إلى القرن الثالث عشر، (٣٢): زخارف جصية في دهليز قصر مدجن في تورديسياس (ق ١٤). أشكال حيوانية تدور حولها إلى الخلف بطريقة عنيفة على الطريقة المشرقية. (٢)، (١-٢)، ٤، (٤-١)، (٦) وقد فرض هذا النمط نفسه على الأشكال الحيوانية الإسبانية الإسلامية بما في ذلك الزخارف الجصية في دير لاس أويلجاس (٧)، (٨)، (صفر)، (١). وهو جزء من زلعة به استامبات (طليطلة ق ١١-١٢)، (٣-٣) ورسو بورديو: استامبا من ميورقة (٥) قطعة من الرخام (ق ١١ طليطلة)، (٣-٣) استامبا من زلعة في ولبية، ٨-١. من زلعة من الحمراء زالت من الوجود، (٨-٢): من زخارف جصية مدجنة من قصر بدير الأول بفصير إشبيلية، (٨-٣): رسم تجده في صالة العدل وهو الأسود بالحمراء، (٨٩) سيراميك من الحمراء ق ١٣-١٤، (١٠) قطعة من النسيج الإسباني، الإسلامي، (١١) صندوق من العاج من سيلوس (ق ١١)، ١١-١ (قطعة من الخشب من الكاتدرائية القديمة بسلمنقة (ق ١٢-١٣)، (١١-٢): تابوت Sarcophago من الكنيسة الصغيرة المسماة ثيسنيروس (بلنسية)، (١٢): قنديل إسلامي من مجموعة جومث مورينو (ق ١٠-١١)، ١٣ رخام قرطبي (ق ١٠-١١)، ١٤ من حاجز مستعرب في كنيسة سان ميغل دي إسكالادا، (١٥): صندوق من طرطوشة، (١٦) قطعة نسيج من دير لاس أويلجاس (ق ١٢-١٣)، (١٧) رسم مرسوم romanico، (١٩) استامبات في كارتوخا دي غرناطة، (٢٠) دهان في الحمراء (ق ١٤)، ٢٢، ٢٣، ٢٤ من زخارف جصية في قصر آل قرطبة، وإستجة (ق ١٤)، (٢٥)، ٢٦، ٢٨: من زليج في مانيسس وفي باترنا.

لوحة مجمعة ٤٧: أنواع:

أسطوانات لا مركزية يضم أغلبها ما يشبه المسبحة ونقوشاً كتابية عربية في الإطار المحيط وهي ما يطلق عليه في المصطلحات الشائع في العصور الوسطى

Pallianotata وهي ترجع إلى ق ١١ و ١٢ و ١٣، وقد أشار الإدريسي إلى تلك الأنماط التي جرى تصنيعها في الميرية، ولابد أنها كانت نموذجاً يحتذى للأسلوب B على الزخارف الجصية في توريدسياس، ومن الأمثلة البارزة في هذا المقام ١، ٢ حيث يرجع الأول إلى ملبس للقديس برناردو كالبو Delmatica أسقف فيش (ق ١٢) وربما ترجع إلى العصر المرابطي، وقد سبق أن شهدنا أن الأشكال الأسطوانية المذكورة تضم تكراراً لشخصية جلجامش الموروثة عن التراث الفارسي حيث نراه يصارع أسدين. أما القطعة النسجية رقم (٢) فهي من غطاء تابوت ماريأ دي ألينا - والمحفوظ في لاس أوليجاس، حيث نلاحظ أزواج الأسود وقد أدارت رأسه إلى الخلف، وفي الشريط المحيط بالأسطوانة نرى نقوشاً كتابية كوفية فيها عبارات تشير إلى أن الدوام لله. كما نرى في لاس أوليجاس مخدة برينجيلا التي درسها جومث مورينو، حيث بها أسطوانتان محاطة بأسطوانتان صغيرة وبها عبارة هي جزء من الشهادتين "لا إله إلا الله"، (٣): عوارض خشبية مدججة عثر عليها في منزل قريب من معبد الترانستو اليهودي في طليطلة طبقاً لدراسة قام بها جونثاليث سيمانكاس، وهي ترجع إلى النصف الأول من القرن الثالث عشر نظراً لوجه الشبه - أسلوبياً - الذي نراه بين الأشكال الحيوانية بها وبين تلك التي نجدها على الزخارف الجصية الأسلوب (B) في دير لاس أوليجاس، وهنا نرى مجموعة من الحيوانات التي تنسب إلى عائلات مختلفة وهي تتخذ أوضاعاً عدوانية أو هجومية وتحمل بصمات الأسلوب المتكامل المطبق على التوريقات التي ترجع إلى ق ١٢، ١٣ مثل الزهور التي نراها في الفراغات. ويلاحظ أن الشخصية المحورية هي جلجامش على قطعة نسجية، سبق الحديث عنها، خاصة بأسقف فيش Vich، وتكررت هذه المشاهد المكونة من مجموعة من الحيوانات على العوارض الخشبية المدججة ق ١٤، (٤)، (٥).

ويلاحظ أن تكوين الأشكال ذات الروح على شكل إنسان توجد في نقوش كتابية كوفية جميلة، حيث نراها في إفرين طويل من الجص في قصر الأساقفة في قونقة

الذى سوف نقوم بدراسته بعد قليل، ومن هنا يمكن القول بأن الأشكال الأدمية بدأ ظهورها فى المسيحية ضمن الزخارف المعمارية ذات الأشكال الحية، وهى المرحلة الأولى فى الفن المذجن التى نرى بلوغها الذروة فى الزخارف الجصية خلال القرن الرابع عشر، حيث يلاحظ تضال الأشكال الحية الموروثة عن الفن الإسلامى لتفسح الطريق لظهور أشكال جديدة وسرديات مقدسة أو دنيوية تستند على الكتب وعى قصص الفرسان فى ذلك العصر.

القصر الأسقفى فى قونقة (لوحة مجمعة ٤٨) :

كانت قونقة الإسلامية (ق ١١) تابعة لأحد ملوك الطوائف بطليطلة وكنت بها ورشة شهيرة للمشغولات العاجية حيث خرجت منها صناديق عاجية بها زخارف موروثة من عصر الخلافة فى قرطبة، وقد عُثِرَ فى المدينة على بعض الدراهم التى تحمل اسم "القادر" آخر ملوك الطوائف فى طليطلة، وفى عام ١١٧٧م غزاها ألفونسو الثامن وحصنها بأسوار منيعة وأبراج لايزال البعض منها قائماً حتى اليوم، أما المسجد فمن المعتاد أن يكون مكانه الكاتدرائية القوطية المشيدة من الكتل الحجرية التى ترجع إلى (١١٩٦م - ١٢٠٨م) طبقاً لتورس بالباس، حيث استند فى رأيه على أن الملك ألفونسو الثامن تبرع للكاتدرائية (١١٩٩م - ١٢١١م)، وإلى جوار المبنى شيدت مبانٍ الأساقفة، وربما جاء ذلك بناء على مبادرة من رودريجو خيمينث دى رادا، حيث أقيم القصر الأسقفى، وفى هذه المرة تم تكليف عرفاء مدجنين بعملية البناء والزخرفة، وربما كان هؤلاء هم أنفسهم الذين كانوا يعملون فى القصر الأسقفى بطليطلة الذى شيد بدوره إلى جوار الكاتدرائية تحت رعاية ذلك الأسقف.

ولم يصلنا من قصر قونقة المذكور (ق ١٣) إلا الصالون الكبير (٤٠، ٧٠×٧م) وكان له على ما يبدو صحن أو مقر إقامة ملحق به، ويقع الصالون

في الطرف الشرقي للمقر الأسقي، وربما كان مربع المخطط ومانلاً قليلاً عن مخطط الكاتدرائية (١: الصالون القديم، ٢: الصالون الذي يرجع إلى القرن الخامس عشر) ومع مرور القرون (حتى القرن السادس عشر) تم تزويد القصر بصالات وصحون وكان لأبرزها سقف مستو (الفرج) من الطراز الموريسكي إضافة إلى بعض الزخارف الجصية المدججة، وإذا ما تناولنا الصالون القديم لوجدنا أنه ربما كان مخصصاً لاجتماعات الأساقفة وقد تبقى على أحد حوائطه جزء من إفريز طويل عرضه ٤٠ سم، على ارتفاع ١٥، ١٦ م من الأرض، وربما كان ذلك الشريط يلف الصالة بكاميهيها ٢، ٣، ٤، وفوق الإفريز يمكن أن نرى رسوماً تتسم بأنها تخرج بعض الشيء عن المؤلف وهي عبارة عن عدة موضوعات تشمل الشعارات والطيور والقديسين وبعض العبارات القوطية، ويوجد في الإفريز ذى الحواف مساحات مستطيلة أو ما يشبه الكروت ذات الستة أضلاع بها نقوش كتابية عربية كوفية، وكذلك أشكال سداسية معتادة لمساء، تماماً نعود لنرى خلال القرن الرابع عشر أفريز ذات نقوش كتابية شبيهة بالسابقة لكنها هذه المرة موجودة في دهليز قصر ألفونسو الحادي عشر الذي أقيم في تورديسياس، أضف إلى ذلك نماذج أخرى ترجع إلى فترة متأخرة مثل الأخشاب المدهونة التي نراها في سانتا ماريا دي بثريل (بلنسية). وقبل أن ننتقل إلى النقوش الكتابية يجب أن نبرز بعض الدهانات التي أضيفت إلى حواف الإفريز وهي أشكال نباتية ذات الأسلوب "الطبيعي" وكذلك نسر ينقر الأرض وغزلان في حالة عدو وخنازير بريّة، حيث نجد أن بعض هذه الأشكال يرتبط أسلوبياً بما نجده من أشكال مشابهة في صحن claustro في سان فرناندو دي لاس أويلجاس. أما النقوش فهي ذات سمات كوفية في تبادل مع أشكال آدمية ذات خطوط سوداء، ويلاحظ أن اللون الأحمر هو لون الحروف، وقد جرت دراسة هذه الأخيرة وترجمتها حيث قام مانويل أوكانيا خيمينث بدراستها، ومن جانبي قمت برسمها وتصويرها لنشر دراسة تتعلق بها.

وفحوى النصوص هو الصحة "شكل آدمي" واليُمْن والبركة "شكل آدمي" واليُمْن والبركة والحمد لله "شكل سداسي أملس" واليُمْن والصحة والشرف "شكل آدمي"،

والشرف والمجد واليُمن والصحة والمُلك لله تشكّل آدمي... ويرى السيد أوكانيا أنها أنجزت في الربع الأخير من القرن الثاني عشر، غير أنني أختلف معه وأرى أنها ترجع إلى نهاية القرن المذكور وإلى العقود الأولى من القرن الثالث عشر، حيث كانت أعمال البناء والزخرفة قد بدأت في الكاتدرائية. وقد ألقى ذلك الباحث الخبير في عالم الخط الضوء على أصالة أطراف الحروف الطويلة التي جاءت على شكل شبه دائرة، وسوف نرى في الفصل المخصص للنقوش الكتابية في هذا الكتاب أشكالاً مماثلة في نقوش كتابية على خشب مدهون في دير لاس أوليجاس ببرغش وفي الزخارف الجصية في دير سانتا كلارا لاريال بطليطلة إضافة إلى النقوش الكتابية في الإفريز الذي يقع تحت سقف كنيسة سانتياجو في ريبض تلك المدينة (ق ١٣). وربما كان أبرز شيء نراه عند الخطّاطين في قوتقة هو حيوية الخط حيث نرى بعض الحروف وبه (ا) طبق نجمي أو بعض الدوائر التي أضيفت إلى الجزء الأفقي، وهي ذات شكل قديم، ونرى ذلك أيضاً في ترتيب المفردات، وقد تكررت جميع هذه الأنماط بعد ذلك في النقوش الكتابية المدججة الطليطلية بدءاً بتلك التي ذكرناها في كنيسة سانتياجو بربض المدينة ودهليز قصر تورديسياس والمنزل المدجن المسمى سان خوان دي بنتشيا بطليطلة

ومن بين الملحقات الأخرى للمخطط الثاني (المتأخرة) للقصر الأسقفى نجد صالة (٣٦، ١١م × ٩٠، ٤م) ولها سقف مستوٍ مدعّم بعوارض خشبية Jacenas قوية ومدهونة جميعها إذ عليها عبارات قوطية وعربية وعليها تروس أضيفت إلى الميداليات ذات الفصوص الأربعة لبعض الأساقفة. وهناك أيضاً نعثر على بوابة ذات عقد موتور Carpanel ترجع إلى القرن الخامس عشر، ولهذا العقد طبقة من الجص (ه) به أطباق نجمية من اثني عشر طرفاً غير منتظمة على الإطلاق، ثم أطباق نجمية أخرى 'صغر منها لكنها ذات ستة عشر طرفاً وقد أضيفت إلى العضادات، أما البنيقات فعلى الوجه الخارجي لها نشهد تروساً ملساء بها لفائف وسعفات صغيرة ملساء

وكأننا نشهد فنا يتسم بالإيجاز والاستعجال، نرى أيضاً في القصر الأسقفى زخارف
وكانات ذات أطراف كأنها مقدمة مركب، ويبدو أنها نُقِلت من مكان لآخر على مرّ
القرون، حيث نرى بعضها وكأنها تنوّه بأنها تنسب إلى القصر القديم.

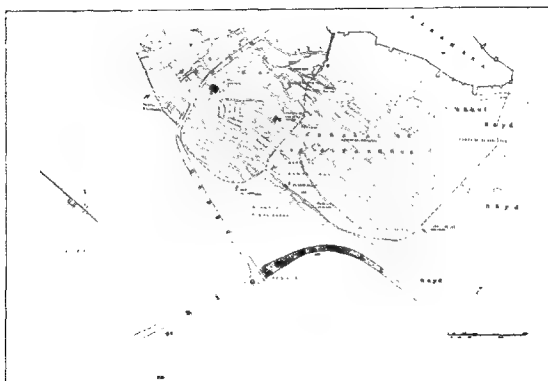
Addenda

وإذا ما كان القصر يرتبط بالغرفة الملكية في سانتو دومنجو بفرنطة وبالقصور
الأولى التي أقيمت في الحمراء وجنة العريف فإننا نضيف إليها قصرًا شيد خلال
القرن الثالث عشر يقع خارج قلعة "مينورقة" التي وصفها ابن سعيد المغربي في كتابه
"اختصار القويضة" (ماريا خيسوس روبيرا): البلاط الأدبي لابن سعيد في مينورقة
(ق ١٣) - مجلة مينورقة عام LXXV- المرحلة السابعة ١٩٨٤م.

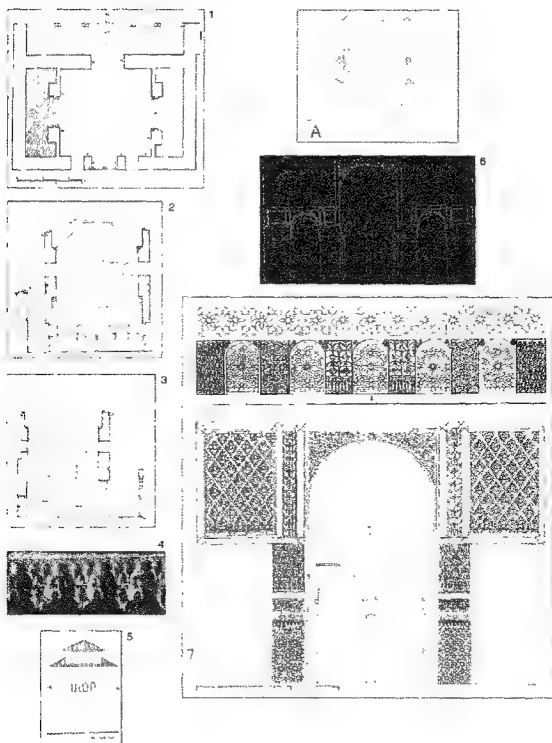
وكان هذا المجلس والقيّة (ق ١٣) على شكل حرف T مقلوب وهو المعهود في
القصور الغرناطية التي وصفناها في هذا الفصل.

الأشكال واللوحات

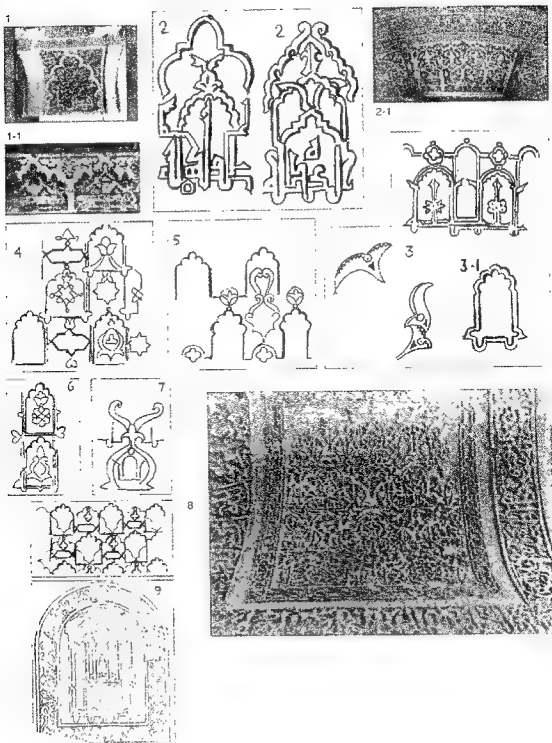
الفصل الرابع



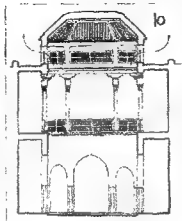
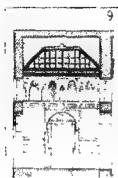
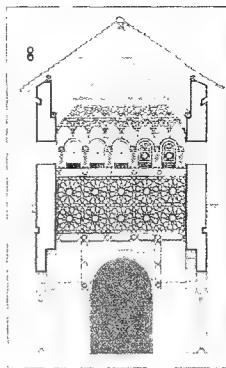
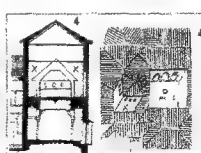
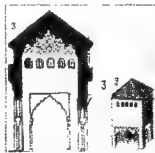
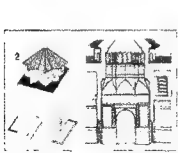
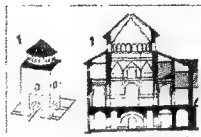
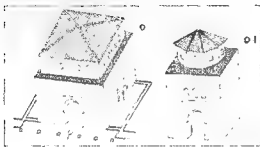
منطقة الإقامة في ريفي الفخاريين وريف نجد، الحمراء في الجزء العلوي، ١- الغرفة الملكية في سانتو دومنجو ٢- منزل خيرونس ٣- مخزن الفحم ٤- رابطة **Rabita** سان سباستيان ٥- قصر في قصر شنيل ٦- الأبراج بريمخاس ٧- المسجد - الكاتدرائية.



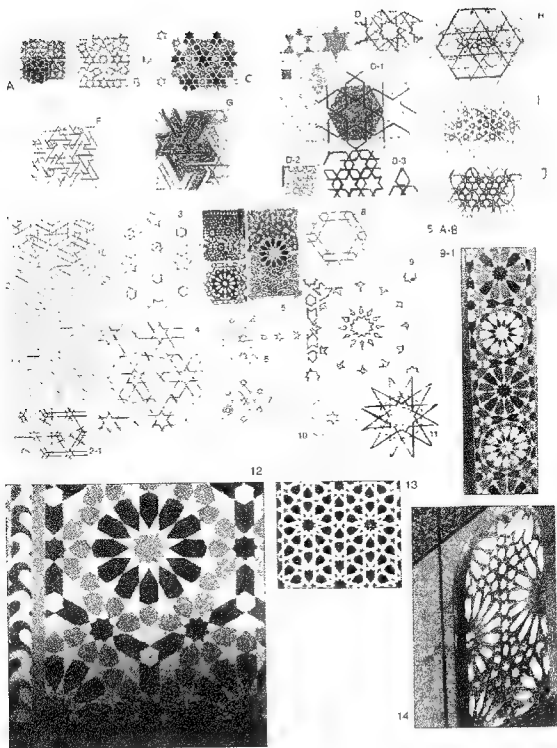
الغرفة الملكية لسانتو دومينجو (غرناطة)



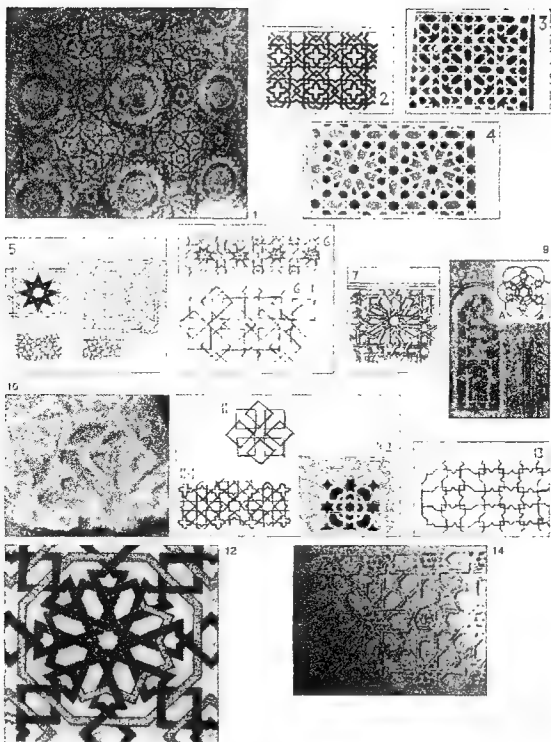
الغرفة الملكية بفرنانطة، أصول العقود المخصصة وتطورها في النقوش الكتابية الكيفية. الأمثلة الأكثر بروزاً



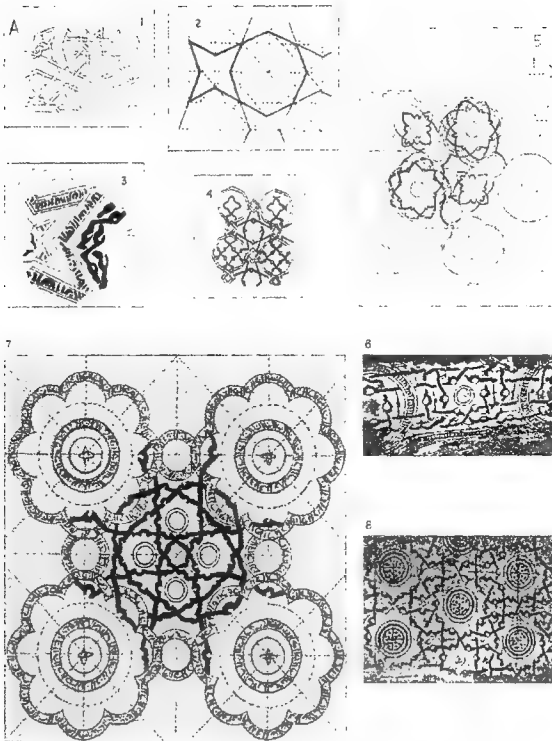
لقبة الملكية في العمارة الإسبانية الإسلامية أو الغرفة الملكية لسانتو دومنجو.



رخرفة هندسة (ق ١٢، ١٣) من ١ إلى ١٣ (الغرفة الملكية لسانتو دومنغو)

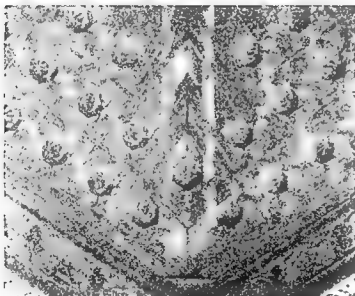


زخرفة هندسة (ق ١٣) ١، ٢، ٣، ٤ (الغرفة الملكية لسانتو دومنجر)

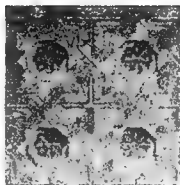


وزرات ذات زخرفة هندسية مدهونة (الفرقة الملكية لسانتو دومنجو)

1



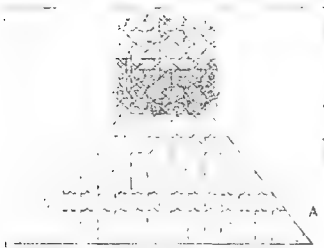
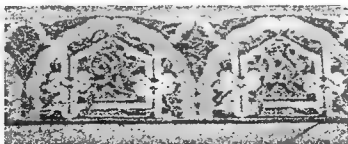
2



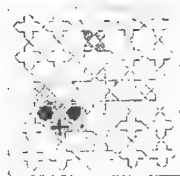
X



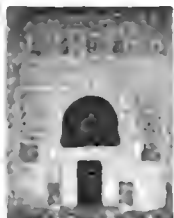
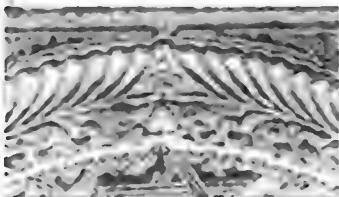
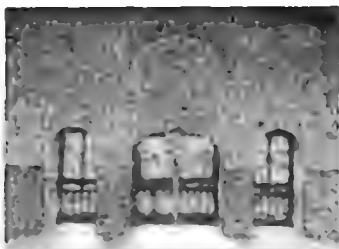
3



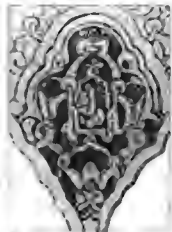
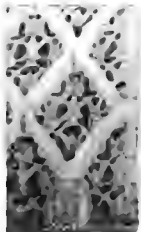
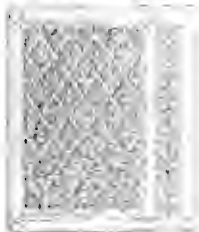
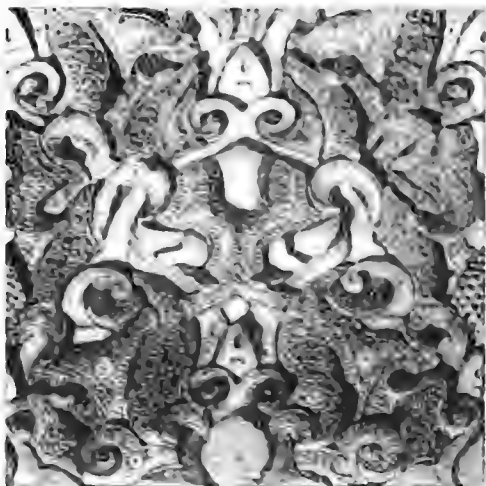
B



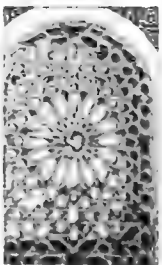
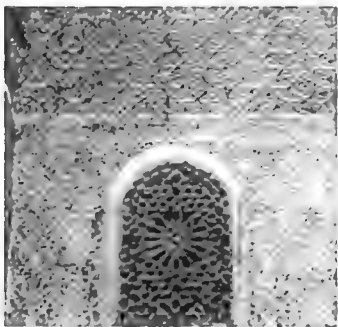
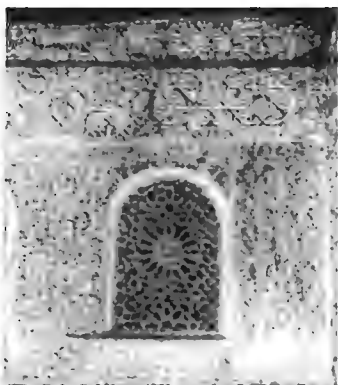
سقف قبة الغرفة الملكية لسانتو دومنجو



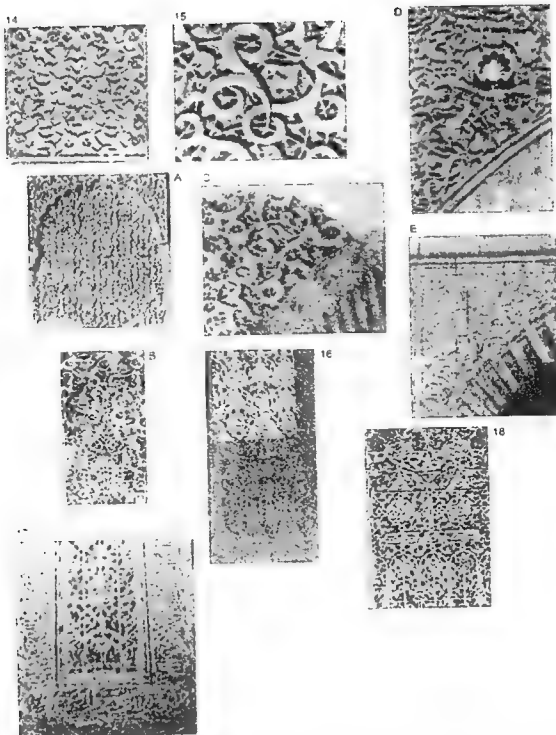
الغرفة الملكية لسانتو دومنجو. توازيات: A صالة العدل المدججة (ق ١٤) بقصر إشبيلية. B عقود ذات أعراف
من حائط السامري من كتبة (ق ١١٠)



نقشه آینه‌ای در کتیبه



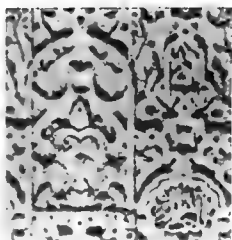
لغرفة الملكية ساسو دومنجو (نوافذ)



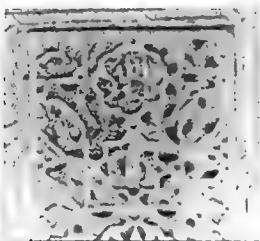
الغرفة الملكية سنانو دومنجو (توازيات) **A** جنة العريف، **B** مسجد فينيما (المرية) (ق ١٣) **C** مزن العملاق
برندة (ق ١٣)، **D** مرسية (١٢٦٠ - ١٢٧٠) شالا **E** الواجهة الخارجية لبوابة التيد - قصر الحمراء (ق ١٣)



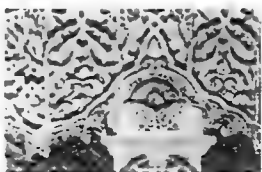
19



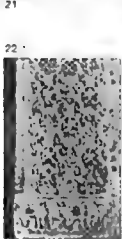
20



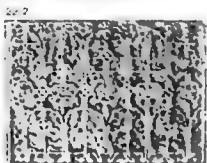
21



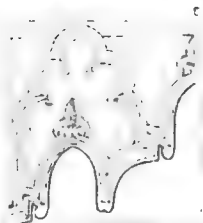
22



23

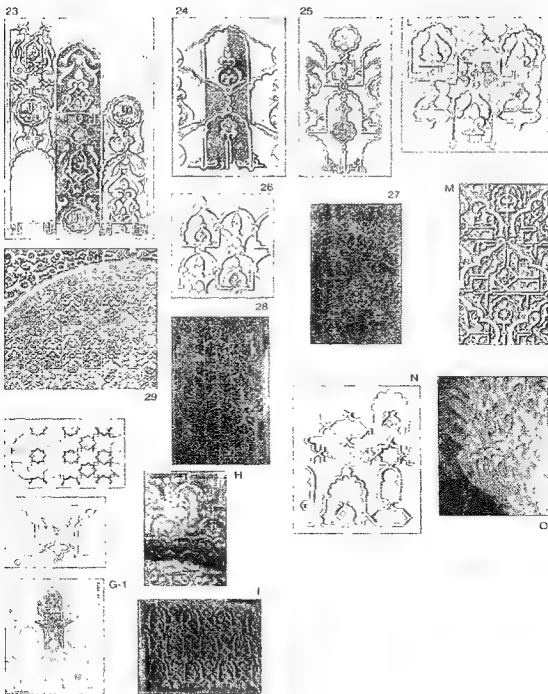


24



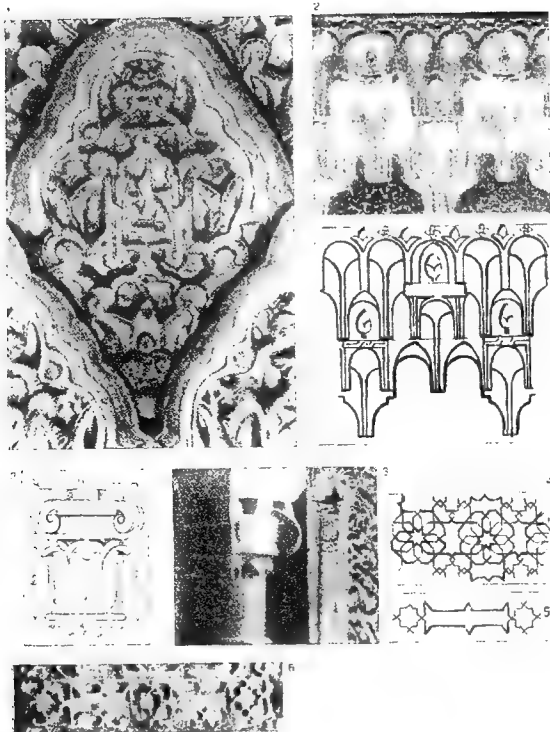
25

الغرفة الملكية لساسنة دومنجو، تواريا E معصى أسوشيون، دير لاس، وولجاس سرغن (ق ١٢-١٣)



الغرفة الملكية لسانتو دومنغو

توازيات: F: منزل العملاق (رندة) - G مدجن (الكاثار دي إشبيلية) - G-1 البرطل وصالون قمارش
 بالحمراء، H: حصن من سامرا - L قصر بني سراج (الحمراء) M باب لالا ريحانة مسجد القرويين O
 مدجنات (قصر إشبيلية) N مدجنات من قرطبة

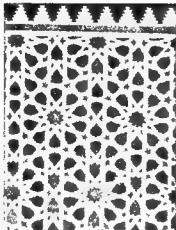


الغرفة الملكية لسانتو دومينجو (غرناطة)

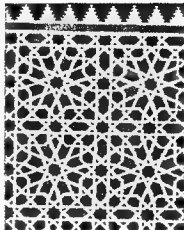
16



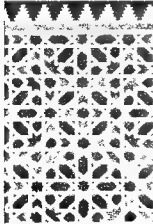
17



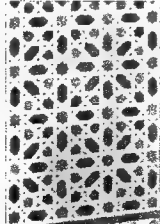
18



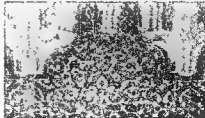
19



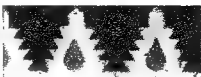
20



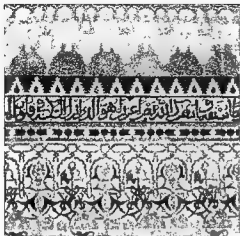
23



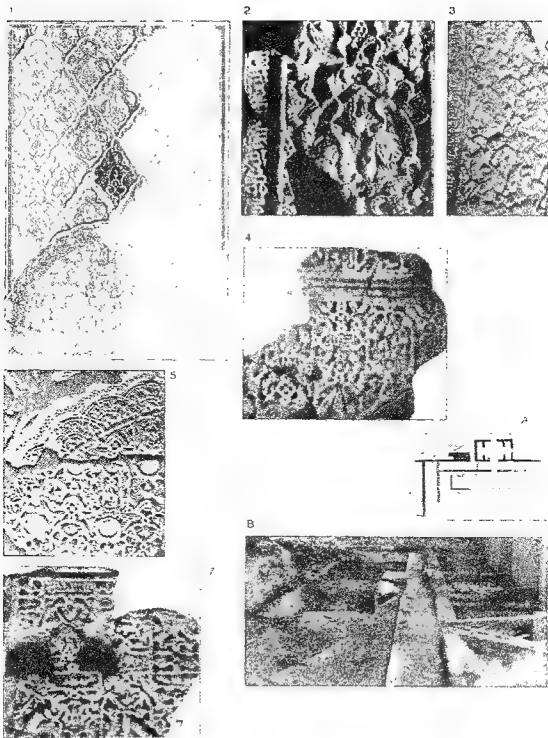
22



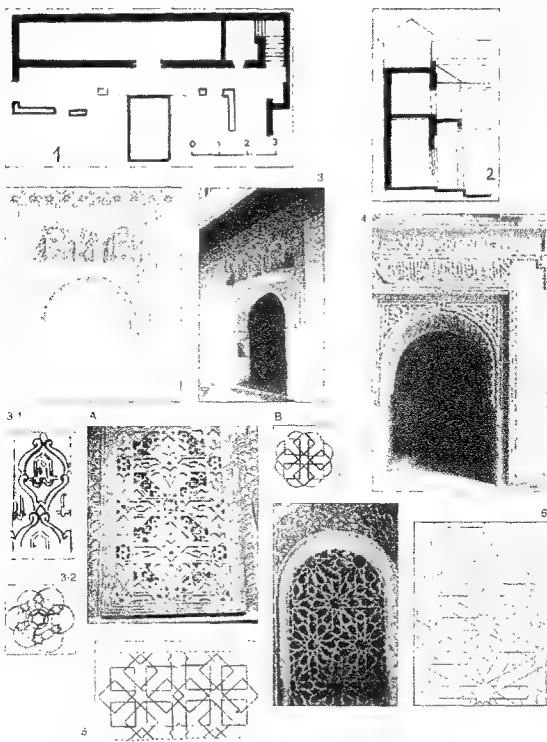
21



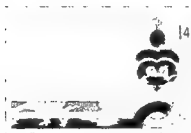
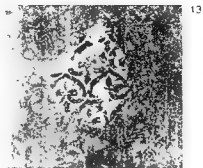
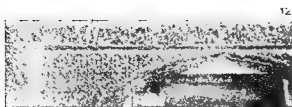
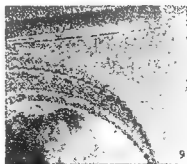
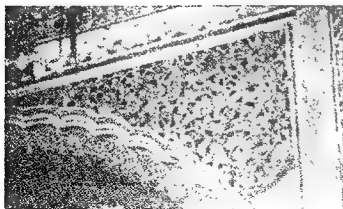
الغرفة الملكية لسانتو دومنغو (غرناطة) - وزرات وزليج ذو بريق معدني



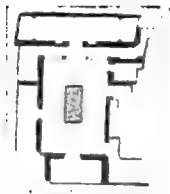
تصير بني سراج : A, B البرج والبركة، زخارف حصية



منزل خيرينس تواريات A مسجد تازا B- شاهد قبر (رندة - ق ١٧)



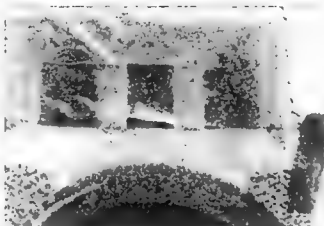
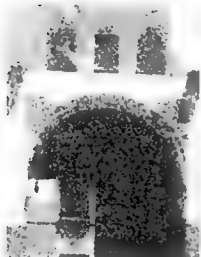
منزل خيرونس غرناطة (رخارف جصية ودهانات)



3

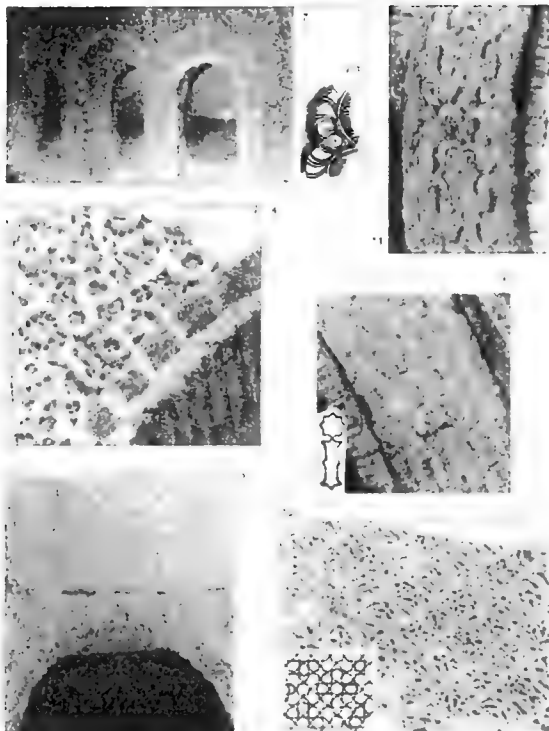


2

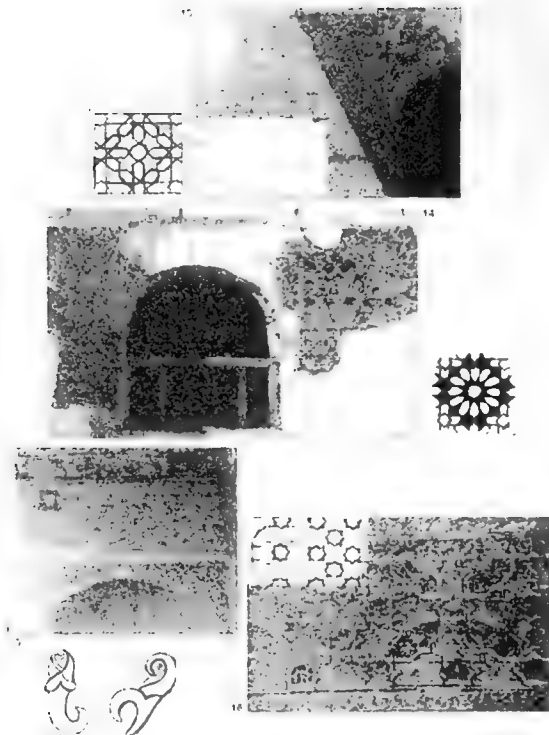


3

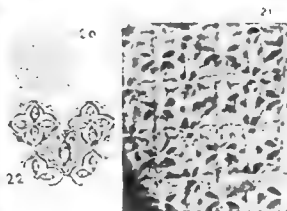
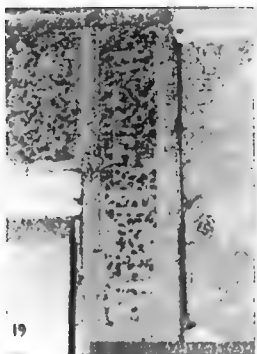
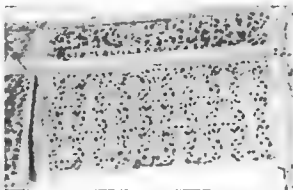
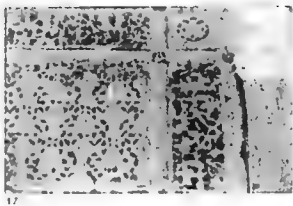
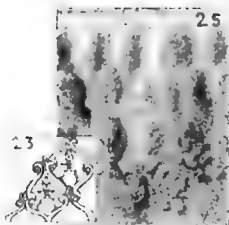
منزل العملاق - رندة



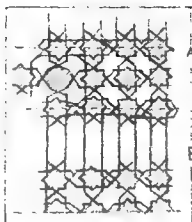
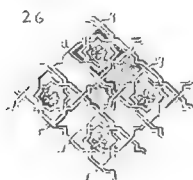
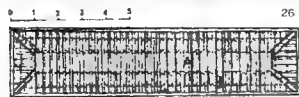
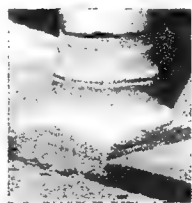
مسرح العملاق رعدة



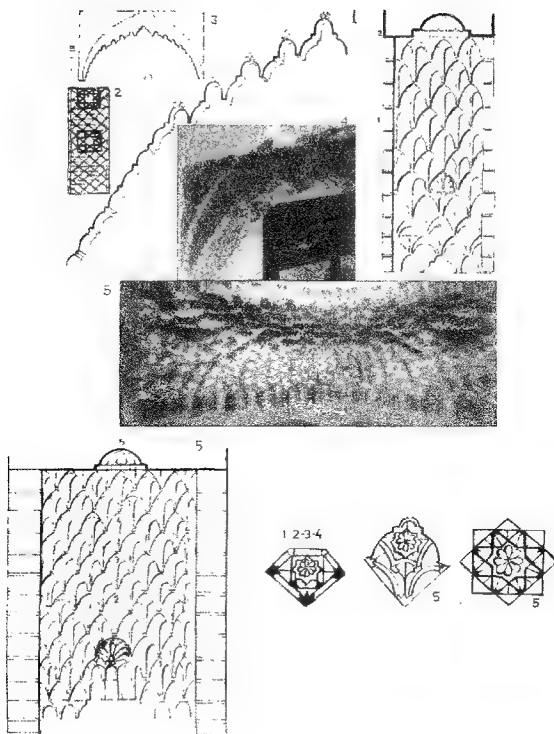
منزل العملاق - رندة



منزل العملاق - ريدة



منزل العملاق زينة



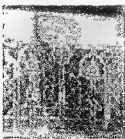
٤-١ عقد مقرنصات - منزل أبي مالك (رندة)
 ٥ عقد مخزن الفحم (غرياملة)



5



6



7



8



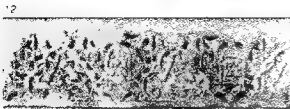
9



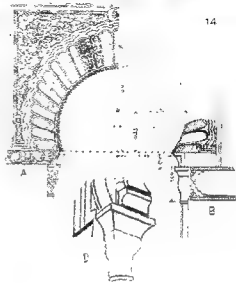
10



11



12

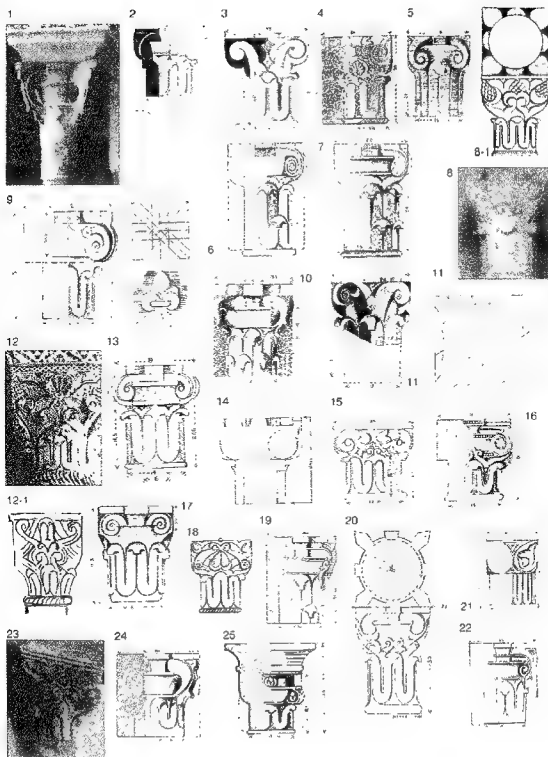


14

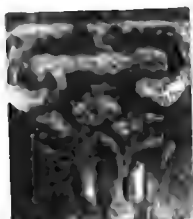


15

منزل أبي مالك (رندة ٦،٥)
أما الباقي فهو زخارف جصية مصدرها رندة
١٤ عقد المحراب - مسجد رندة



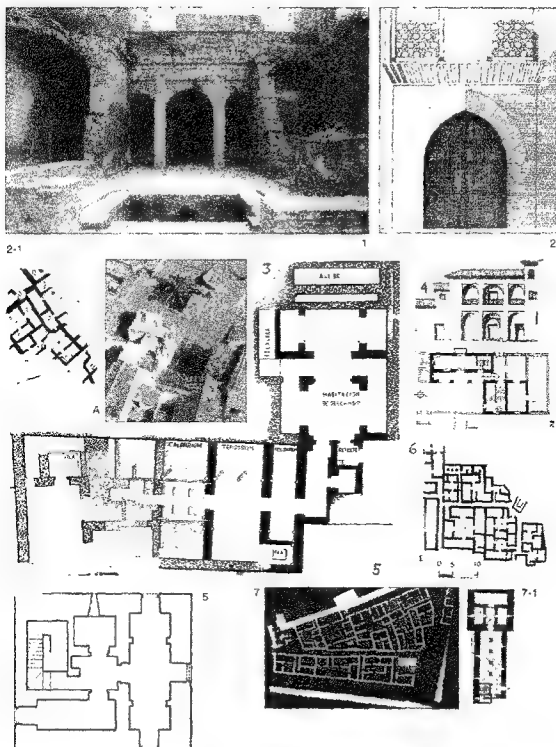
تيجان أعمدة ترجع إلى ق ١٢



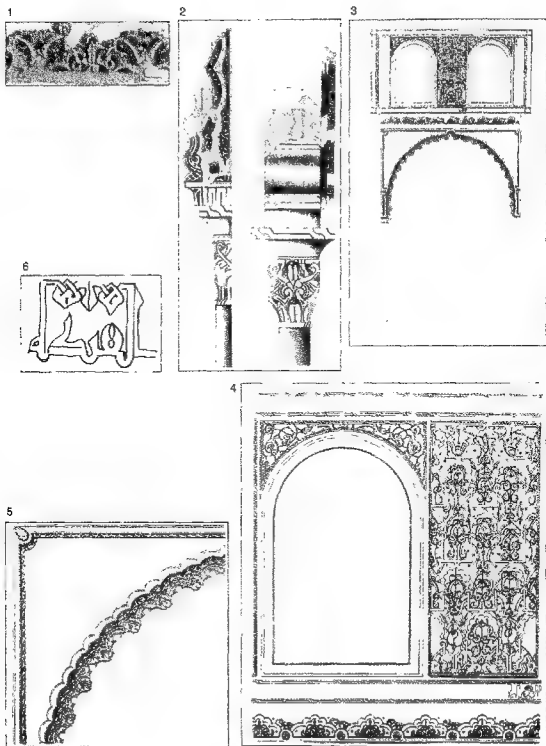
١٢١



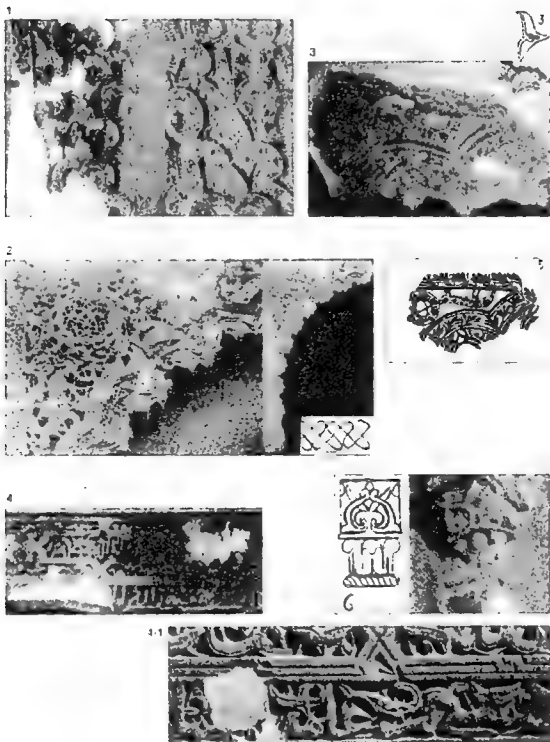
تصویر (۱۲۲) - مسجد جامع - شیراز



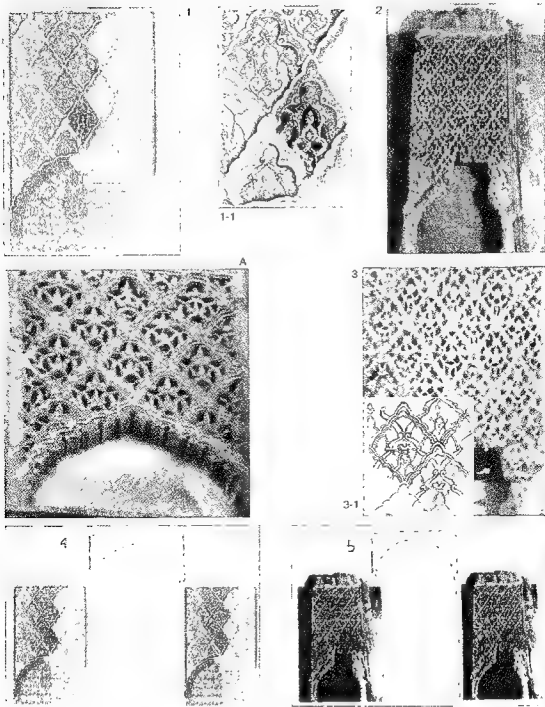
منازل إسبانية إسلامية



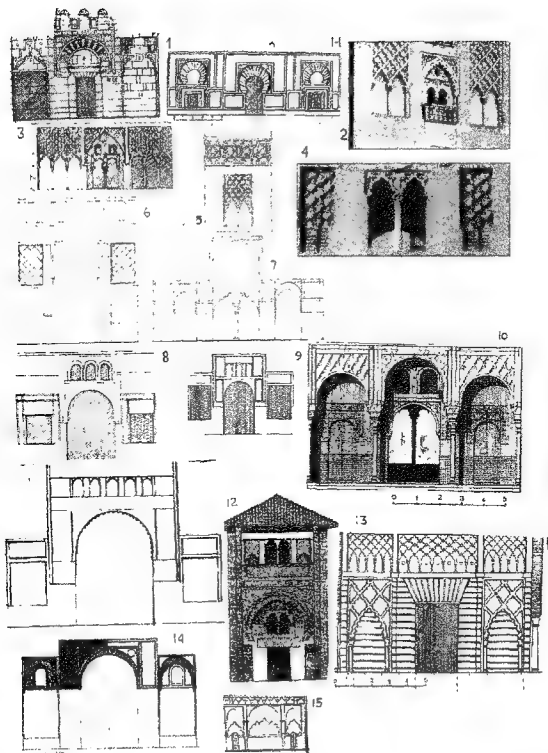
القصر الصغير دير سانت كلارا. مرسية (٢، ٣، ٤، ٥ عبارة عن رسوم نشرها أ. بالاثون).



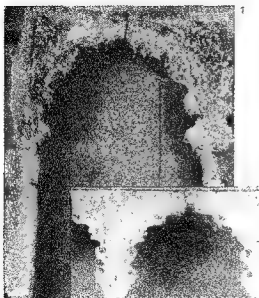
منزل أوندا (قسطلون)



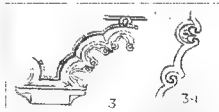
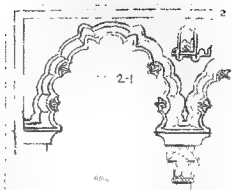
منزل أوندا (قسطلون) توازيات
 ١، ١-١ قصر بني سراج - الحمراء
 A واجهة مخزن القمح - غرناطة



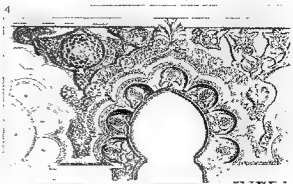
تطور الشكل وأصوله: ثلاثي الواجهة



2-1



B



منزل أوندا (قسطلون) تواريات

١-٢: منازل عربية في شتا

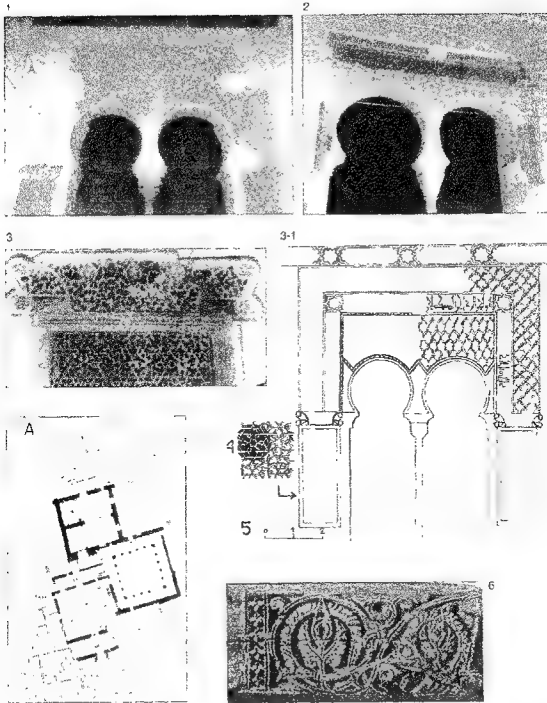
٢- معبد سانت ماريا لابلانكا - طليطلة (ق ١٣)

١-٢ صحن البرتقال - مسجد إشبيلية (ق ١٢)

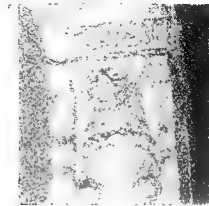
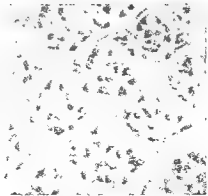
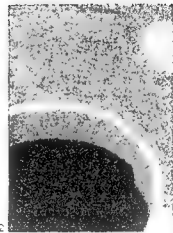
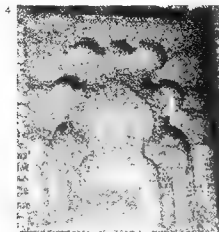
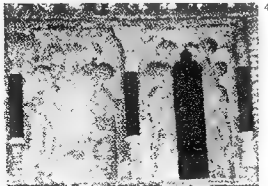
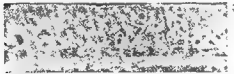
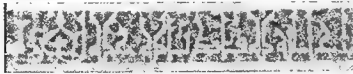
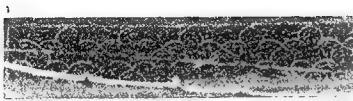
A مسجد القرويين بفاس

B برج سان ماركوس بإشبيلية

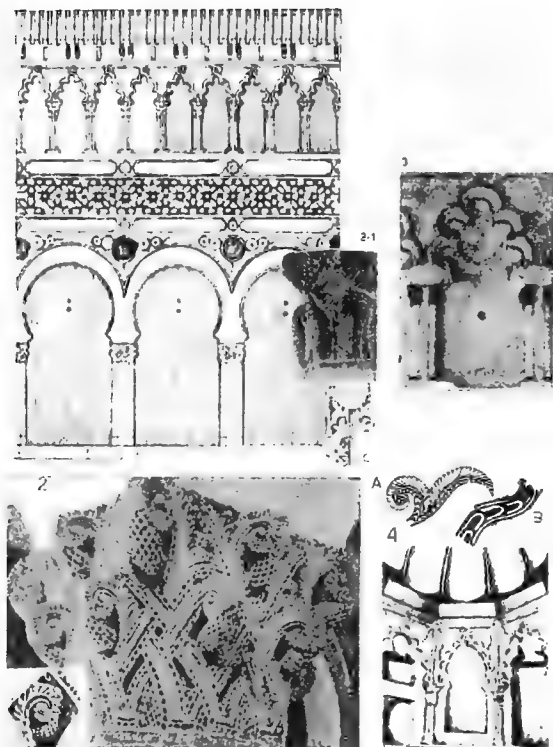
٤- معبد الترانسكو - طليطلة (ق ١٤)



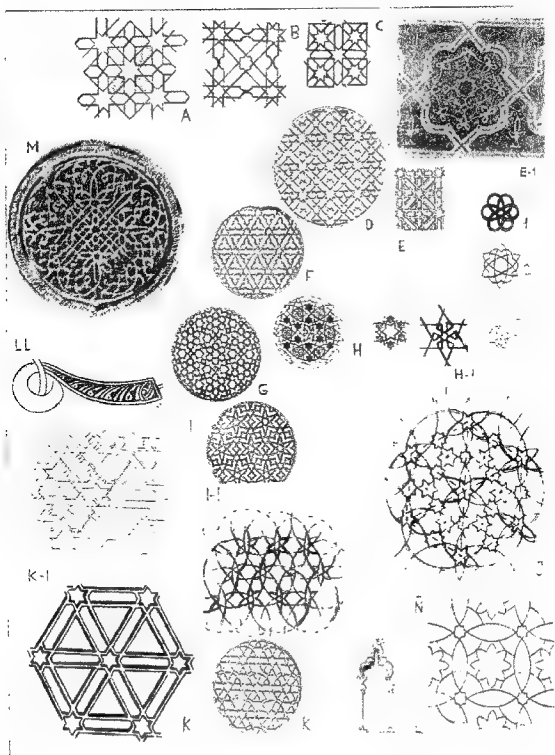
منزل مدجن، دير القديسة كلارا لاريال (طليطلة)
 توازيات: ٦، كمرّة **Canecillo** خشبية (طليطلة) (A) مخطط للدير ١ صحن البرتقال ٤ - مقر الإقامة دي
 لوس لاوريل ٢: الصالة الكبرى **Capitular** صالة 5-**Profundis** كنيسة ٦ - الكورس.



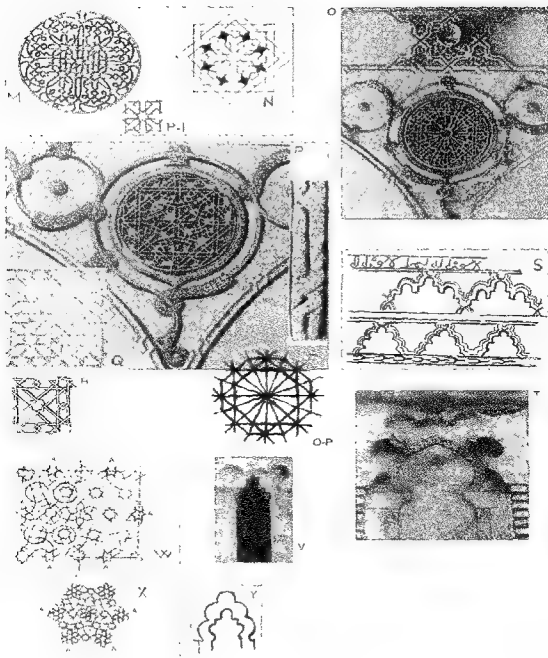
دير سانتا كلارا لاريال ١، ٢، ٣، ٤ واجهة كنيسة سان أندرس (مليطة)
٥ : منزل بولاس القديمة، ٢١ مليطة



معبد سانتا ماريا لابلايكا (طليطلة) 1 مسجد سان خوان (ألمرية)



معبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة)



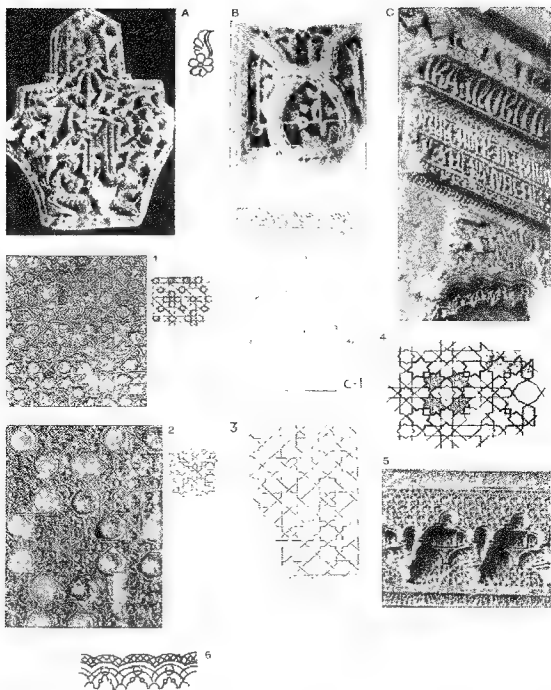
معبد سانتا ماريا لابلانكا (طليطلة)

S قاعدة السقف في دير سان كليمنتي (طليطلة - ق ١٣)

T, V, عقود في كنيسة سان أندرس (طليطلة)

W وحدة زخرفية هندسية من أبواب غرفة حفظ المقدسات القديمة (دير لاس أوليغاس - برغش - ق ١٢).

X تشبيكة في صحن الجص، بقصر إشبيلية (ق ١٢)

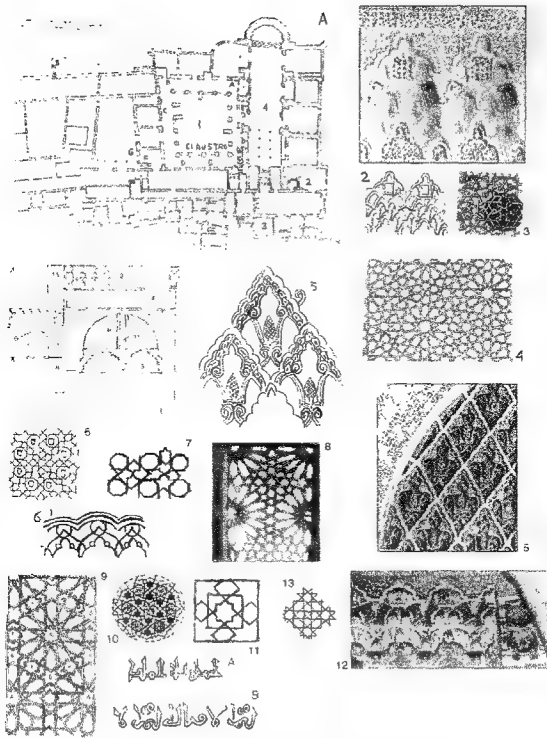


طليطة

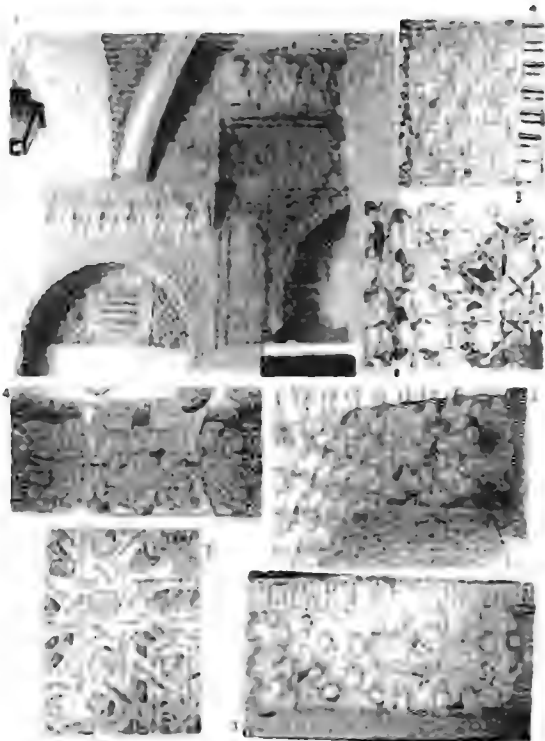
B,A زخارف جصية للقصر الأسقي

C زخارف جصية (طليطة). صحن البرتقال - كاتدرائية إشبيلية

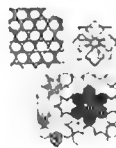
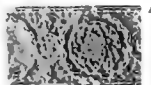
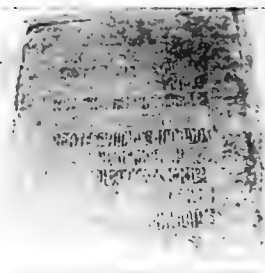
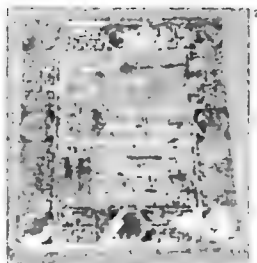
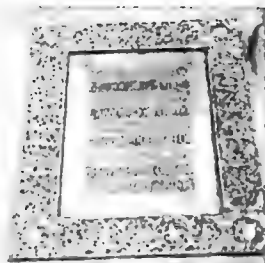
C-1 مدفن فرناندو جوديل - مصلى سان إيوخينيو (كاتدرائية طليطة) زخارف المكان من ١ إلى ١٦



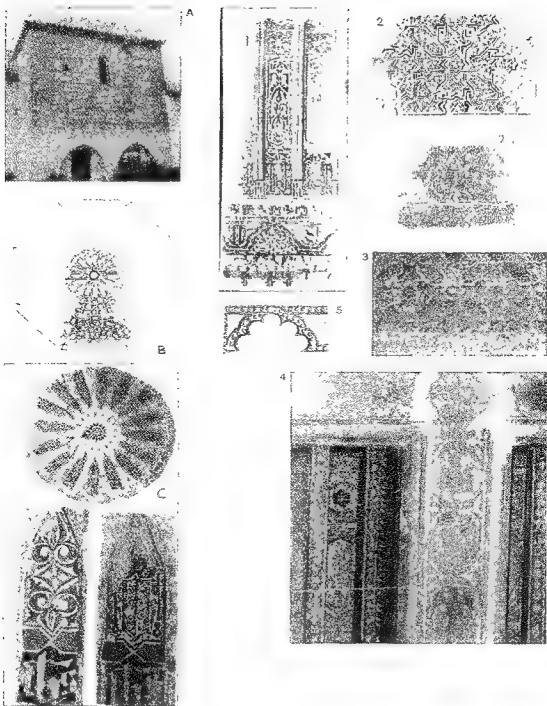
زخارف جصية في دير لاكونثيون فرانكيسكا (طليطلة) وتوازيات
 ١٢ : إفريز مقرنصات لعقد مدفن آخر في مقر الإقامة



زخارف جصية في دير لاكونثشيون فرانثيسكا، طليطلة - قباب مقرنصات في عقود مقر الإقامة



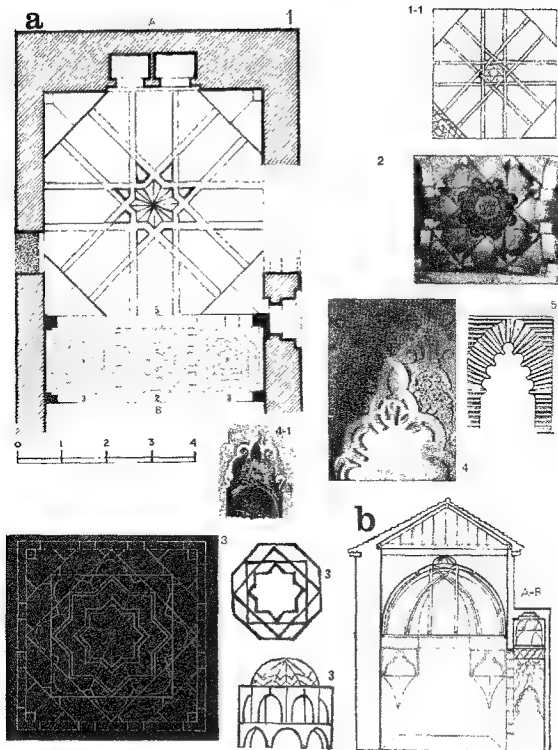
سیر لاکونیشیون فرانسیسکا - طلیطلة، زخارف جصية ولوحات تاسیس



A,B,C مصلى سان خيرونيومو - كونيثيون فرانكيسكا

١، ٢، ٣: القصر الأسقفى (ملييلة)

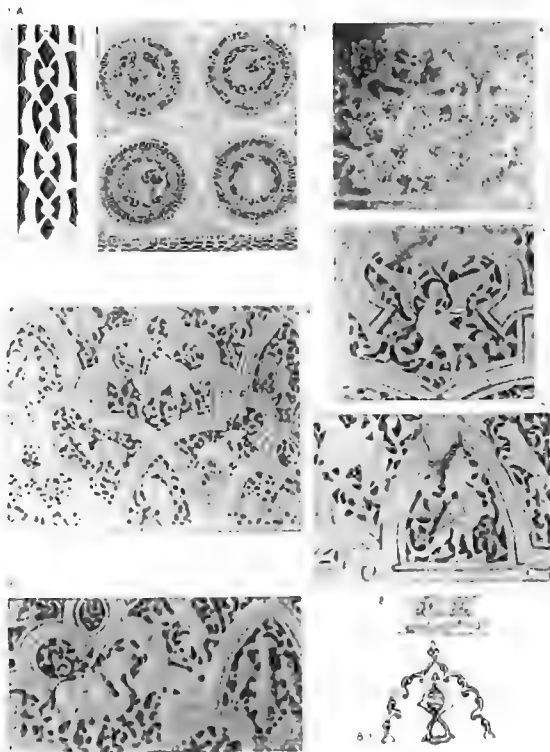
٤. ٥ من سقف دير سان كليمنتى



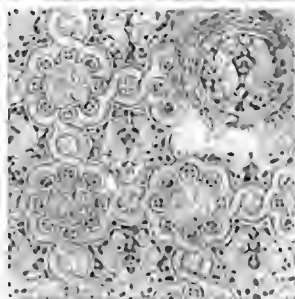
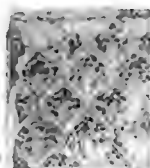
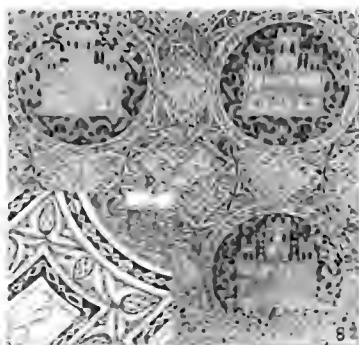
مەھسەس ئىسپاتىيە - لاس ئۆيلەپ - بىرەش



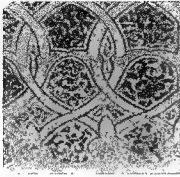
چتر - لاس آویلیجاس - پرہ



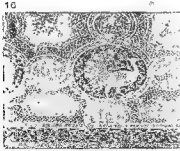
زخارف جصية - مقر الإقامة سان فرناندو - لاس أويلجاس (برغش)



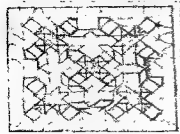
زخارف چمنیه - مقر الإقامة سان فرناندو - لاس اولیپاس (برغش)



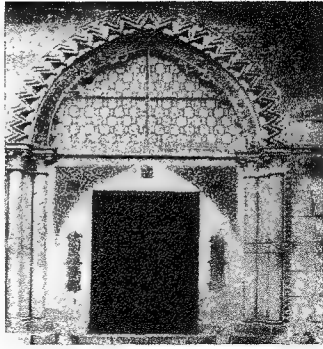
15



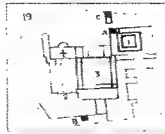
16



17



18



19



زخارف جصية

١٥، ٦ مقر الإقامة بدير سان فرناندو. توابيات:

A سقف (ق ١١) - مسجد القرويين

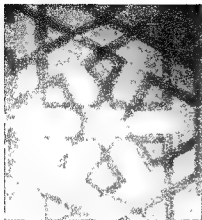
B زخارف جصية قرطبية (ق ١٢)

١٧ مصلى مقرنصات - مصلى سلبادور - يسير على نهج نموذج لقبر في مسجد القرويين

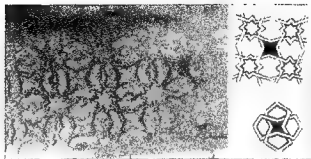
١٩ نموذج مخطط الدير لصحن - Claustro 2 الكتيبة ٣ - مقر الإقامة بسان فرناندو A مصلى

أسونثيون B مصلى سلبادور C مصلى سانتياجو

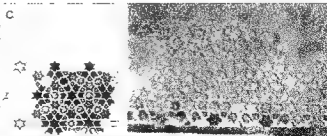
A



B



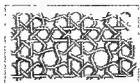
C



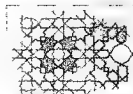
1



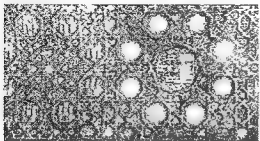
2



3



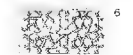
4



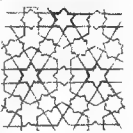
5



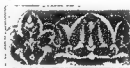
6



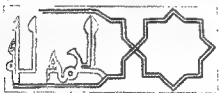
7



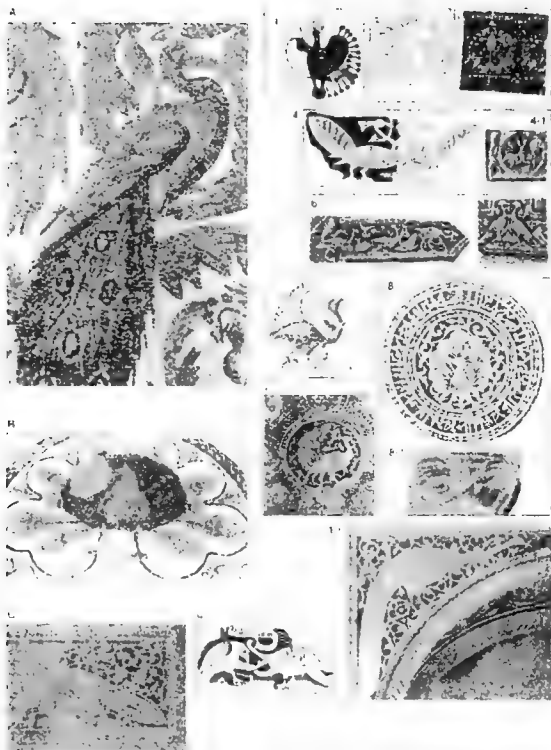
8



9



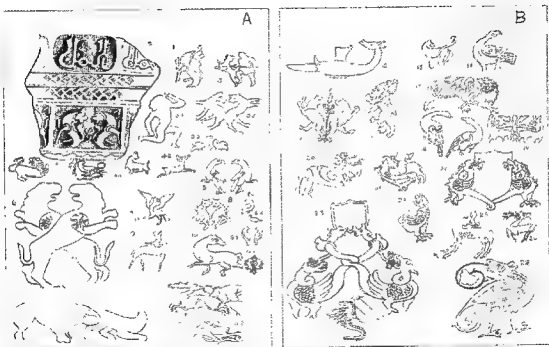
لاس اولچاس (پرغش)



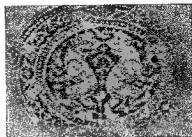
۸.۶ مقر الإقامة سنان هرامدو. لاس اوینحاس (برعش) آب الباقي فهو عبارة
 الطاووس، حیوان أسطوری عن الأصول والتطورات



نسور وغزلان وچريئوس وحمام، الامبول والتطور. ١٠، ١٢ لاس اولجاس (برغش).



29



30

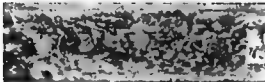
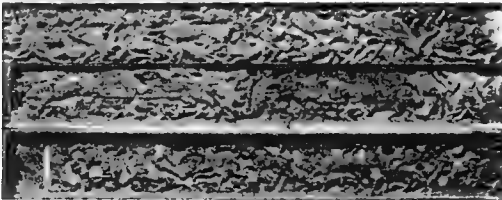
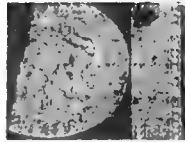


32



31

أشكال حيوانية زخرفية
A و B: أسود وحيوانات خرافية في مواجهة
 ٢٩ قطعة من الحرير في كاتدرائية سيجونيثا
 ٣٠، ٣١ قصر الإقامة في سان فرناندو
 ٣٢ القصر المدجن في تورديسياس



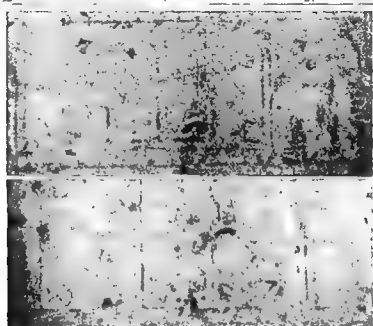
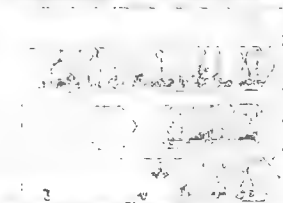
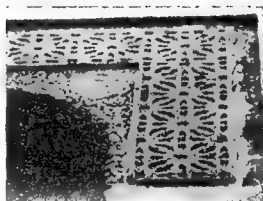
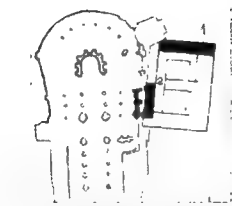
أشكال حيوانية ومشاهد أسطورية

١- جلبامش يصارع أسدين. أحد ملابس القديس برنارديكالبو

٢- قماش لغطاء تابوت ماريادي أليتاس. لاس أوليجاس

٣- أفاريز خشبية - طليطلة

٤، ٥: أفاريز خشبية، في ١٣، ١٤ الكاتدرائية القديمة بسلمنقة



قونقة
زخارف جصية ونقوش كتابية كوفية - القصر الاسفنى.

المؤلف في سطور:

باسيليو بايون مالدونادو

هو أستاذ جامعي - غير متفرغ - ومن أبرز الباحثين في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية بإسبانيا - فرع الدراسات الإنسانية - يمثل الجيل اللاحق مباشرة على جيل جومث مورينو وتورس بالباس وغيرهم من هؤلاء العمالقة . عنى كثيراً بالتأصيل لهذه الدراسات الأندلسية من منظور معين هو إبراز أهمية الموروث المحلى تحت مظلة الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس وشمال إفريقيا .

له العديد من المؤلفات التي تمت ترجمة أغلبها إلى العربية ونشرت عن طريق المجلس الأعلى للثقافة والمركز القومي للترجمة ، وقريباً سوف نرى له في مصر عملاً ثنائى اللغة حول مصلى باليرمو .

المترجم في سطور:

على إبراهيم المنوفى

أستاذ جامعي وباحث ، له عدد من الأبحاث النقدية في مجال الأدب الإسباني والترجمة منشورة بالعربية والإسبانية ، أسهم في أكثر من مؤتمر للترجمة ، ترجم ما يربو على خمسة وعشرين عنوانا عن الإسبانية تتعلق بحقول النقد الأدبي والإبداع النقدي والقصصى والفكرى إضافة إلى حقول الدراسات التاريخية والأثرية الإسبانية الإسلامية والفرعونية .

المراجع فى سطور:

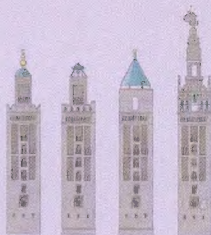
محمد حمزة الحداد

أستاذ الحضارة والآثار الإسلامية (تخصص عام) والعمارة والفن الإسلامى
(تخصص دقيق) ، وكيل كلية الآثار لشئو التعليم والطلاب بجامعة القاهرة .

له العديد من الأبحاث والمؤلفات التى يبلغ عدد ست وسبعون بحثًا باللغتين
العربية والإنجليزية .

راجع الكثير من الأعمال المترجمة وخاصة عن الإنجليزية والإسبانية ، شارك فى
العديد من المؤتمرات العلمية ، حصل على عدد من الجوائز على المستوى القومى
والأقليمى ، شارك فى عدد من البعثات الأثرية ، عضو فى العديد من مجالس تحديد
المجلات والنوريات العلمية .

التصحيح اللغوى : محمود جلاله
الإشراف الفنى : حسن كامل



يأتى كتاب عمارة القصور فى الأندلس ضمن سلسلة أعمال المؤلف الموسوعية المتعلقة بالعمارة فى الأندلس أو ما يطلقون عليه اليوم "العمارة الإسبانية الإسلامية"؛ هذا المصطلح الجديد يستهدف البحث عن الإسهام المحلى فى مكونات الحضارة العربية فى الأندلس، ويستهدف أيضاً البحث عن المكون الحضارى العربى الإسلامى فى الممالك الكائنة فى شمال شبه الجزيرة الإيبيرية والبرتغال التى كانت تنائى الإمارة والخلافة فى الأندلس، ومع هذا كانت تنهل من حضارتها وثقافتها.

وهو محاولة جادة للحديث عن هذا الصنف من المساكن القصور والمنازل الكبرى التى زالت من الوجود أو تلك التى ما زالت قائمة، وهو يعتمد البحث فى المصادر العربية فى هذا الشأن، لكنه لا يقف عند هذا الحد بل يتخطاه إلى البحث على أرض الواقع لبحث مابقى وما اندثر وما هو حقيقى فى الحوليات العربية وما هو مبالغه، وجاء كل ذلك فى أسلوب هو الجدير بمثل هذا الصنف من الدراسات.

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب يعتبر مصدراً ثرياً يحصل منه الباحث العربى على العديد من المراجع، فمؤلفه قد أعطى لكل ذى حق حقه من مؤلفى الجيل السابق عليه، وجيله، وجيل الأثاريين والباحثين الشبان.